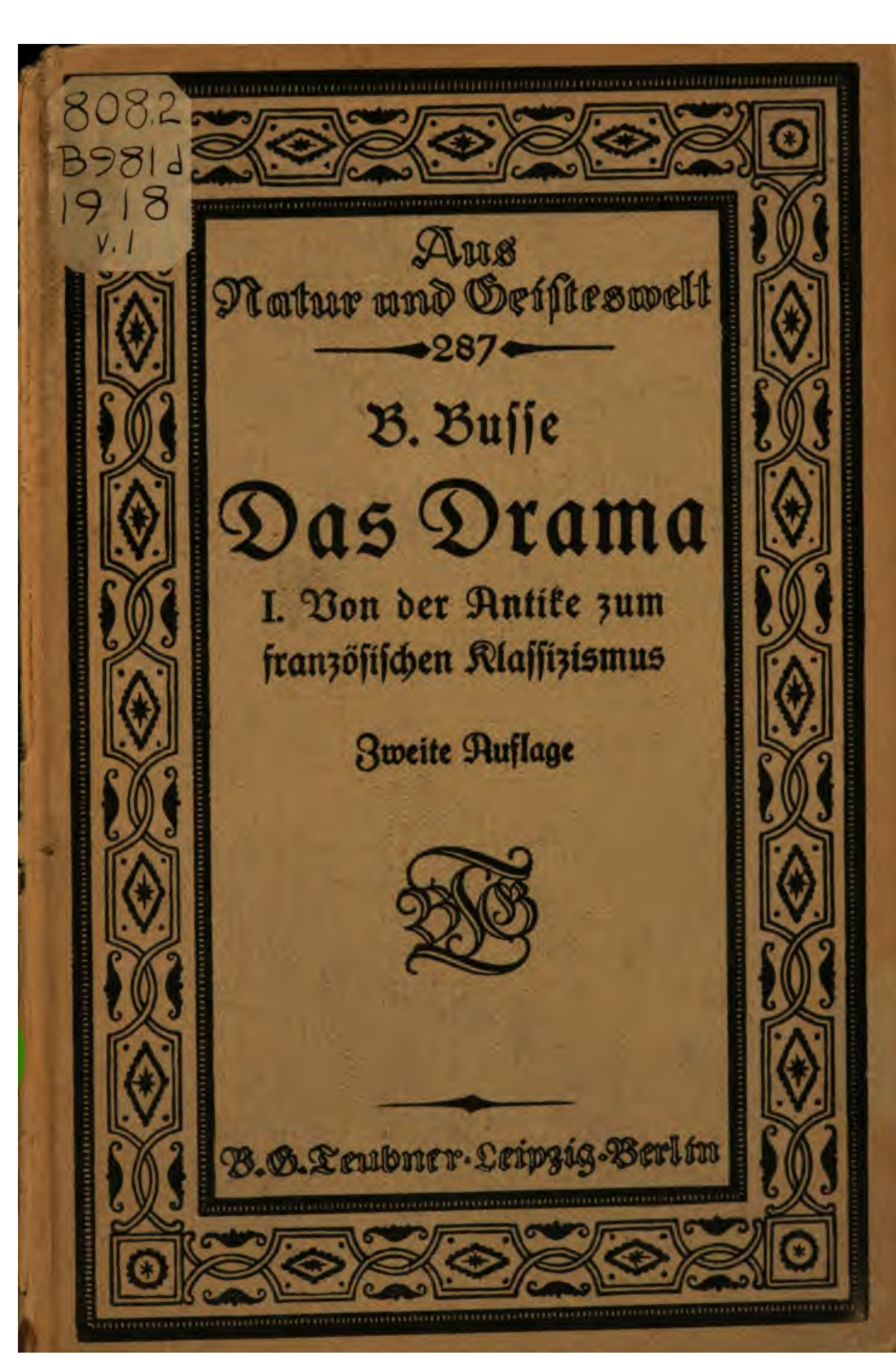


808.2
B981d
1918
v.1
Aus
Natur und Geisteswelt
287
B. Busse
Das Drama
I. Von der Antike zum
französischen Klassizismus
Zweite Auflage
B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

„Aus

nunmehr über
in die Hauptw
Laien nach
(1898) den
Volkshoch
Möglichkeit sc
sie die Darste
Gebiet der W
zugleich unmit
die Einsicht
dürfnis könne
nie entsprechen

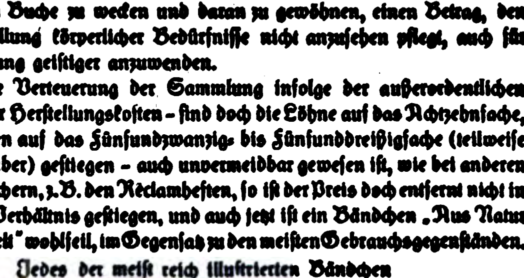
Die Samm
lässige Übe
des geistigen
dem immer
auf den N

In den D
Weise von
benutzend, sic

So konnt
Hälfte der



bereits in 2. bis 8. Auflage vor, insgesamt hat die Sammlung bis jetzt eine Verbreitung von fast 5 Millionen Exemplaren gefunden.



Alles in allem sind die schmucken, gehaltvollen Bände besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden.

Wenn eine Verteuerung der Sammlung infolge der außerordentlichen Steigerung der Herstellungskosten – sind doch die Löhne auf das Achtzehnfache, die Materialien auf das Fünfundzwanzig- bis Fünfunddreißigfache (teilweise noch weit darüber) gestiegen – auch unvermeidbar gewesen ist, wie bei anderen „billigen" Büchern, z. B. den Reclamheften, so ist der Preis doch entfernt nicht in dem gleichen Verhältnis gestiegen, und auch jetzt ist ein Bändchen „Aus Natur und Geisteswelt" wohlfeil, im Gegensatz zu den meisten Gebrauchsgegenständen.

Jedes der meist reich illustrierten Bändchen ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

B. G. Teubner

Bisher sind zur Literatur und Sprache erschienen:

Allgemeine Literaturwissenschaft

***Einführung in das Verständnis literarischer Kunstwerke.** Von Prof. Dr. P. Merker. (Bd. 711.)

Poetik. Von Dr. R. Müller-Freienfels. 2., überarb. u. erw. Aufl. (Bd. 460.)

Das Drama. Von Dr. B. Busse. 4 Bde. I. Bd.: Von der Antike z. franz. Klassizismus. 2. Aufl., neubearb. v. Oberl. Dr. Riedlich, Prof. Dr. R. Imelmann u. Prof. Dr. K. Glaser. Mit 3 Abb. (Bd. 287.) II. Bd.: Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl., neubearb. v. Prof. Dr. K. Glaser u. Oberstud.-R. Gymn.-Dir. Dr. A. Ludwig. (Bd. 288.) III. Bd.: Von der Romantik zur Gegenwart. 2. Aufl. neubearb. v. Prof. Dr. K. Glaser u. Oberstud.-R. Gymn.-Dir. Dr. A. Ludwig. (Bd. 289.) IV. Bd.: Vom Realismus bis zur Gegenwart. 2. Aufl. bearb. v. Prof. Dr. K. Glaser u. Oberstud.-R. Gymn.-Dir. Dr. A. Ludwig. (Bd. 290.)

Geschichte der niederdeutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Von Prof. Dr. W. Stammler. (Bd. 815.)

Das Theater. Vom Altertum bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. Chr. Gaehde. 3. Auflage. Mit 17 Abbildungen. (Bd. 230.)

Der Schauspieler. Von Prof. Dr. F. Gregori. (Bd. 692.)

Wörterbuch zur deutschen Literatur. Von Studienrat Dr. H. Röhl. (Teubners kl. Fachwörterbücher Bd. 14.) Geb. M. 36.—. (Preisänderung vorbehalten.)

Welt-Literatur

Die Homerische Dichtung. Von Rektor Dr. G. Finsler. (496.)

Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Professor Dr. A. Körte. Mit 1 Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffcken. Mit 5 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Bd. 566.)

Griech. Lyrik. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. E. Bethe. (Bd. 736.)

Der französische Roman und die Novelle. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Von O. Flake. (Bd. 377.)

Ibsen und Björnson. Von Prof. Dr. G. Neckel. (Bd. 635.)

Ältere deutsche Literatur

Germanische Mythologie. Von Professor Dr. J. v. Negelein. 3. Auflage. (Bd. 95.)

Die german. Heldensage. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 486.)

Das Nibelungenlied. Von Prof. Dr. J. Körner. (Bd. 591.)

Die deutsche Volkssage. Übersichtlich dargestellt von Dr. O. Böckel. 2. Auflage. (Bd. 262.)

Das deutsche Volksmärchen. Von Pfarrer K. Spieß. (Bd. 587.)

Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Dr. J. W. Bruinier. 6., völlig umgearb. u. um Lieder aus dem großen Kriege verm. Aufl. (Bd. 7.)

Deutsche Volkskunde im Grundriß. V. Prof. Dr. K. Reuschel.
I. Teil. Allgemeines. Sprache. Volksdichtung. Mit 3 Fig. i. T.
*II. Teil. Glaube, Brauch, Kunst und Recht. (Bd. 644/45.)

Minnesang. Die Liebe im Liede des deutschen Mittelalters. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 404.)

Neuere deutsche Literatur	Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius. Von Dr. H. Spiero. 2. Auflage. (Bd. 254.)
	Deutsche Romantik. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. O. Walzel. 4. Aufl. I. Die Weltanschauung. II. Die Dichtung. (Bd. 232/33.)
	Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Istel. 2. Aufl. (Bd. 239.)
	Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Professor Dr. G. Witkowski. 4. Auflage. Mit einem Bildnis Hebbels. (Bd. 51.)
	Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800. Von Dr. H. Spiero. Mit 3 Bildnissen auf 1 Tafel. (Bd. 390.)
Deutsche Dichter	Lessing. Von Prof. Dr. Th. Schrempf. Mit 1 Bildnis. (Bd. 403.)
	Goethe. Von Prof. Dr. M. J. Wolff. (Bd. 497.)
	Schiller. V. Prof. Dr. Th. Ziegler. 3. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 74.)
	Schillers Dramen. Von Progymnasialdirektor E. Heusermann. (Bd. 493.)
	Franz Grillparzer. Der Mann und das Werk. Von Professor Dr. A. Kleinberg. Mit 1 Bildnis. (Bd. 513.)
	Friedrich Hebbel und seine Dramen. Ein Versuch von Geh. Hofrat Professor Dr. O. Walzel. 2. Aufl. (Bd. 408.)
	Gerhart Hauptmann. Von Professor Dr. E. Sulger-Gebing. 2., verb. und vermehrte Aufl. Mit 1 Bildnis. (Bd. 283.)
	Friedrich Nietzsche. Von Prof. Dr. F. Köhler. (Bd. 601.)
Sprache	Die Sprachwissenschaft. V. Prof. Dr. Kr. Sandfeld. (472)
	Die Sprachstämme des Erdkreises. Von Prof. Dr. F. N. Finck. 2. Aufl. (Bd. 267.)
	Die deutsche Sprache von heute. Von Studienrat Dr. W. Fischer. 2. Aufl. (Bd. 475.)
	Fremdwortkunde. Von Prof. Dr. Elise Richter. (Bd. 570.)
	Die deutschen Personennamen. Von Geheimem Studienrat Dir. A. Bähnisch. 3. Auflage. (Bd. 296.)
	Rhetorik. Von Professor Dr. E. Geißler. 2 Bde. I. Bd.: Richtlinien für die Kunst des Sprechens. 3. verb. Auflage. (Bd. 455.) II. Bd.: Deutsche Redekunst. 2. Auflage. (Bd. 456.)
	Einführung in die Phonetik. Wie wir sprechen. Von Prof. Dr. Elise Richter. Mit 20 Abbild. (Bd. 354.)
	Die menschliche Sprache, ihre Entwicklung beim Kinde, ihre Gebrechen und deren Heilung. Von Lehrer K. Nickel. Mit 4 Abbildungen. (Bd. 586.)

Die mit * bezeichneten und weitere Bände befinden sich in Vorbereit.

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

287. Bändchen

Das Drama

I. Von der Antike zum französischen Klassizismus

Von
Dr. Bruno Busse

Zweite Auflage
Herausgegeben von Dr. Niedlich,
Prof. Dr. Imelmann und Prof. Dr. Glaser

Mit 3 Abbildungen im Text



Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1918



Druck von B. G. Teubner, Dresden.

Vorwort zur ersten Auflage.

Der Aufforderung des Verlages, für diese Sammlung einen gedrängten Abriß der Geschichte des Dramas zu schreiben, bin ich um so lieber nachgekommen, als uns eine Gesamtdarstellung der dramatischen Entwicklung von den ersten Anfängen bis auf unsere Zeit noch immer fehlt. Klein ist über seinem Riesenwerke — dessen Anfänge nun auch schon ein halbes Jahrhundert zurückliegen — dahingestorben und hat trotz dreizehn starker Bände nur für Italien und Spanien die Neuzeit erreicht. Wer auch nur einen Band dieses sonderbar-eigenwilligsten aller großen Geschichtswerke in Händen gehalten hat, wird begreifen, warum es nicht zu Ende geführt werden konnte. Die „Geschichte des neueren Dramas" von Prölß hält nicht ganz, was sie verspricht, da sie sich ausschließlich auf die Darstellung der dramatischen Entwicklung bei den fünf großen westeuropäischen Kulturnationen beschränkt. Creizenachs „Geschichte des neueren Dramas", nach ihrer Vollendung zweifellos der vielseitigste und gründlichste Berater späterer Forschender, umfaßt derzeit erst das Mittelalter und die Renaissance im engeren Sinne. So habe ich, soweit ein Vergleich dieses schmalen Bändchens mit den genannten umfangreichen Werken überhaupt möglich ist, mir im großen und ganzen selbst meinen Weg suchen müssen, natürlich gestützt auf zahlreiche Einzeldarstellungen und das Studium der in Frage kommenden dramatischen Literatur — leider erlaubten mir meine Sprachkenntnisse nicht, dem Grundsatz, nach Möglichkeit die Originale selbst zu befragen, auch in Kap. III treu zu bleiben. Wieweit der Versuch gelungen ist, den ungeheuren Stoff zusammenzudrängen und den Gang der Entwicklung in karger Skizze nachzuzeichnen, mag der Leser selbst entscheiden.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, mache ich darauf aufmerksam, daß die unter dem Strich gegebenen Literaturnachweise ausschließlich für die weitere Orientierung des Lesers bestimmt sind, dagegen nur zum Teil als Quelle für den darüberstehenden Text in Betracht kommen. Vielleicht ist es auch nicht ganz überflüssig, darauf hinzuweisen, daß außer den angeführten Ausgaben und Übersetzungen bequem erreichbare — nicht immer die besten — in Reclams Universalbibliothek zu finden sind.

Das zweite Bändchen wird voraussichtlich im nächsten Jahr erscheinen und das 18. Jahrhundert (bis zur Romantik) behandeln.

Br. Busse.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die Bearbeitung der zweiten Auflage haben für den für das Va
land gefallenen Verfasser die Herren Oberlehrer Dr. Niedlich (Kap
I, II und III), Universitäts-Professor Dr. Imelmann (Kapitel VI und
und Universitäts-Professor Dr. Glaser (Kapitel IV, V, VIII, IX) üb
nommen. Eine durchgreifende Umgestaltung war angesichts der all
meinen Zustimmung, die die Darstellung seitens der Kritik erfahren ha
nicht nötig. Lediglich einige Einzelheiten wurden hier und da getil
um die große Linie der Entwicklung in den betreffenden Zeitabschnitt
schärfer hervortreten zu lassen. Im übrigen konnten die Bearbei
sich auf die durch die Ergebnisse der neueren Forschung bedingt
Änderungen und die Ergänzung der Literaturnachweise beschränke

Der Verlag.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	3
I. Urgeschichte des Dramas	5
II. Das orientalische Drama	9
III. Das antike Drama	14
Die Entwicklung bis Aischylos	14
Die Tragödie der klassischen Zeit	15
Allgemeines und äußere Darbietung	15
Das Dreigestirn Aischylos, Sophokles, Euripides	17
Der Ausklang	17
Die attische Komödie	34
Die Römer	39
IV. Das Drama des christlichen Mittelalters	45
V. Das Drama des Rinascimento	48
VI. Das elisabethanische Drama	5
Marlowe und die Vorläufer Shakespeares	5
Shakespeare	6
Ben Jonson und das Drama der Stuartzeit	81
VII. Das niederländisch-deutsche Barockdrama	83
VIII. Das spanische Drama	88
Lope	91
Calderón und der Untergang des nationalen Dramas	95
IX. Der französische Klassizismus	101
Corneille	107
Racine	111
Molière	118
Die wichtigsten Daten zur Geschichte des Dramas	125
Register	128
a) Autoren	128
b) Dramen	130

I. Urgeschichte des Dramas.[1])

Die alte herkömmliche Einteilung der Dichtung in Lyrik, Epos, Drama entbehrt bei der unendlich gewordenen — und wohl stets gewesenen — Mannigfaltigkeit der Kunstformen jeder festen Linie. Die Grenzen sind überall verwischt. Lediglich zur Auseinanderhaltung der gröbsten Außenformen kann sie angewandt werden. Und so mag, künstlerische Gestaltung vorausgesetzt, als Drama die unmittelbare, körperliche Darstellung von miteinander in Beziehung handelnden Personen, bzw. Wesen gelten.

Eine Dichtung wird nicht erst durch ihre Niederschrift zum Kunstwerk. Volkslied und Heldensang sind Kunstwerke, auch wenn sie nur von Mund zu Mund wandern. In die Geschichte jeder Dichtung ist daher grundsätzlich ihre vorliterarische Zeit einzubeziehen. Beim Drama spricht noch ein anderer Grund dafür, die Entwicklung des vorliterarischen Urdramas selbst dann einzubeziehen, wenn von eigentlicher Kunst noch keine Rede sein kann: die Kompliziertheit dieser Kunstform erfordert zum Verständnis ihrer Entwicklung die Kenntnis der Entwicklung auch ihrer kunstlosen Vorformen.

Der „Entwicklung"! Denn soweit wir rückwärts schauen können: von Entstehung sehen wir nichts; die Anfänge sind, wie bei allen Formen der Dichtung, bereits vorhanden. Daher ist es müßig zu untersuchen, welche der Gattungen am Anfange steht: ob das Schlummerlied, das eine Mutter sang, das erste Kunstwerk war oder der Siegsang eines Mannes. Für das Drama steht aber jedenfalls eins fest: auch seine uns bekannten Urformen wurzeln in Gemeinschaftshandlung, meist im Kult, setzen also irgendeine Art Vergesellschaftung bereits voraus. Ob sich daraus ein Recht des Dramas herleiten läßt, als die vollendetste Kunstform der Dichtung zu gelten, ob dies Recht durch die einzigartige Unmittelbarkeit der Darbietung oder durch sonstige Eigenheiten erhärtet wird, bleibe dahingestellt. Ebenso dahingestellt wie die Frage, ob die Verschmelzung mit Musik — von der Urzeit bis zum Werke Wagners — für die dramatische Kunstform eine Steigerung oder eine Verkrüppelung bedeutet.

---

1) Vgl. besonders: W. Wundt: Völkerpsychologie, Band II, erster Teil, Kap. 2, III: Der Ursprung der musischen Künste: 4. Tanz und Musik, 5. Mimus und Drama. E. Große: Die Anfänge der Kunst.

Man muß sich hüten, in der Geschichte des Dramas **einen du** gehenden Strang sehen zu wollen. Es ist ebensoviel **Nebeneinar** wie Nacheinander und Auseinander da. Schon in den **Urformen** herr Mannigfaltigkeit. Religiöses, Nichtreligiöses; Ernstes, **Burleskes.** 1 haben sich aus diesen Urformen auch alle höheren entwickelt, so stehen doch die einfachsten Urformen oder wie die Alten sie nannt „der Mimus", auch heute noch an vielen Stellen neben höchste wickelten Formen weiter. Ja, neben den Hauptstämmen — wie tike Tragödie und Komödie, mittelalterlich-kirchliches Schauspi modernes Drama, die trotz des Nacheinander und mancher Befru tung keineswegs in derselben Längslinie liegen — neben derartig Hauptstämmen haben die Urformen weiter Wurzelschößlinge getriebe wie Burleske, Posse, Puppenspiel, Schattenspiel; die auch wieder au und nebeneinander wachsen. Eine ausführlichere Behandlung kö nen in dieser Skizze nur die Haupttriebe erfahren. Die Anordnun ist ethnologisch.

Die Entwicklung läßt sich von den Urformen an in zwei Linie verfolgen: in den Kunstmitteln der Darbietung und in dem dar gestellten Gedanken oder, wenn man so lieber will: in der alte Zweiheit von Form und Inhalt. Die großen Einschnitte i der Geschichte des Dramas gibt gewöhnlich die augenfälligere Veränderung der Form, während sich Inhaltswandlungen oft so unmerklich vollziehen, daß sich gewisse Abschnitte erst von weit rückschauender Warte erkennen lassen.

Die **Kunstmittel** schon des Urdramas sind mannigfaltig. Das Kostüm, einschließlich Gesichtsmaske, und mimische Gebärden sind die wichtigsten, da sie die dargestellten Personen als tatsächlich vorhanden erscheinen lassen.

Die mimischen Gebärden der Urform, tanzartig, oft durch Chorgesang oder andere Musik unterstützt, setzen die Kunstform des Rhythmus längst voraus. Schon in den allerersten Anfängen des Menschheitsdaseins muß der gewollte Rhythmus zu finden sein, wie er beim Menschen im frühesten Kindesalter auftritt. Puls, Herzschlag, Wiederkehr gleicher Zeitabschnitte, Wellenschlag, Blätterrauschen, rollende Räder, überall drängte sich der Takt dem Urmenschen auf und ließ bald Arbeit und Kampf, Lachen und Schmerz leichter erscheinen.

Fast stets fehlt in den Anfängen ein Kunstmittel, dessen Vorhandensein uns heute unbedingt notwendig erscheint, weil es die Tiefen der Seele am deutlichsten erschöpft: das zusammenhängende Wort.

Ist auf der Höhe der Entwicklung ein Verzicht auf die Sprache, ein

Verzicht, der die mimischen Mittel unnatürlich vergröbern muß, ohne Schädigung der Natur des Dramas denkbar? Von der Beantwortung dieser Frage wird einst die historische Beurteilung des Film-„Dramas" der Gegenwart abhängen.

Das Urdrama ist also zunächst Pantomime, und zwar, soweit wir sehen können, überall eine Art Tanzpantomime. Derartige mimische Tänze finden wir bei den primitivsten Völkern, die wir kennen: Australnegern, Mincopies, Buschmännern und Eskimos, sie erhalten und erweitern sich mit beginnender Kultur.

Der **Gedankeninhalt** des Tanzes hatte zunächst nichts weniger zum Ziel als das Vergnügen des Zuschauers. Der Tanz ist Kult, Zauber. Welträtsel beschäftigen den primitiven Menschen: die unerfaßten Alltagswunder des Lebens und Vergehens, der Zeugung und anderer Naturvorgänge, aller überlegenen Macht und sei es die der Tierbestien.

Am treffendsten wird man diese Art des Urdramas mit Naturmimus benennen. Dem entspricht das Personal: Tiergestalten, die den Urahn des Stammhäuptlings (Totem der Indianer), Seelentiere und Schutzdämonen darstellen sollen, oder phantastische Zerrbilder, die Krankheitsgeister oder die mannigfachen Dämonen versinnbildlichen, als deren Werk das Sprossen der Saat und das Reifen der Früchte der primitiven Phantasie erscheint. An all diese vielgestaltigen, vielnamigen höheren Wesen glaubt der primitive Mensch. Durch Anlegen der Maske des Dämons und Nachbildung seiner Tätigkeit glaubt er sich in diesen selbst zu verwandeln und so auf sein weiteres Verhalten zwingenden Zauber ausüben zu können. Auffällig zäh haben sich diese Zauberpantomimen, gerade mit dem Kult der Naturdämonen verknüpft, bis fast in unsere Tage erhalten: das Todaustreiben („Nun tragen wir den Tod hinaus"), das Suchen des Maikönigs, das Schembartlaufen und ähnliche deutsche Volksbräuche gehören hierher. In den großen, farbenprunkenden Kultfesten der Hopi- und Zu-iindianer spielen die Wolkendämonen, die über das befruchtende Naß gebieten, eine wichtige Rolle. Die römischen Lupercalien erinnern ganz an unsere Frühlingsfeste, und auch im vorhistorischen Griechenland müssen ähnliche Feste gefeiert sein; denn nur so erklärt sich die Übernahme der alten, bockgestaltigen Flurdämonen in den Chor des Dramas, das von ihnen sogar den Namen trägt (tragoedia = Bocksgesang). — Jede andere als kultische Grundlage für den Mimus grundsätzlich ausschließen zu wollen, weil wir überall den Kult als Wurzel finden, geht nicht an. Denkbar sind immerhin auch vom Kult

unabhängige Ideen, etwa ein Tanz um den erlegten Feind oder eine burleske Verspottung. Und es ist nicht unmöglich, daß unsere bei den primitiven Völkern der Gegenwart längst nicht abgeschlossene Forschung noch Belege bringt.

Veränderungen in Gedankeninhalt und Kunstmitteln kennzeichnen die nächste höhere Stufe der Entwicklung. Mit höheren Religionsvorstellungen, mit dem Herauswachsen einzelner schon mehr persönlich gefärbter Gottheiten wachsen auch jene mimischen Tänze aus dem Wust des Zaubers heraus und nehmen Beziehung zu der einzelnen Gottheit an, in der sie freilich noch immer den Naturvorgang sehen. Daher bestehen die alten Naturfeste teils unabhängig weiter, teils wurden die alten Dämonen den ihnen am nächsten Stehenden der neuen Götter als Diener und Begleiter untergeordnet. So wird es bei den Festen der Nerthus, nicht anders auch bei denen des skandinavischen Fricco-Freyr gewesen sein, so war es vor allen Dingen in Hellas der Fall, als der rauschende Kult des großen thrakischen Herrn über Leben und Tod von Norden her eindrang und die alten Satyrn zu Dienern des Dionysos-Bakchos wurden.

In diesem religiös-mythologischen Mimus wird zu den Kunstmitteln schon die gebundene Rede gehören, wenn auch schließlich sprachlose Pantomimen zum Preis einer Gottheit noch denkbar sind.

Mit Sicherheit gehört die Sprache zur nächsten Stufe, dem religiösen Mimus, in dem die unpersönliche, mythologische Beziehung verschwimmt. Persönliche Erlebnisse eines persongewordenen Gottes werden dargestellt. Zunächst noch in engem Anschluß an seine Naturbedeutung, wie die Opferung der alten Maisgöttin und ihre Wiedergeburt oder der Tod des alten Xipe und die Geburt des jungen Frühlingsgottes bei den Azteken zeigen, allmählich aber mit zunehmender Umdeutung des Naturmythos. So stellte man im Dionysoskult die Ermordung des Dionysos-Zagreus durch die Titanen, seine Zerstückelung und Wiedergeburt, so in den eleusinischen Mysterien die Entführung der Kora in die Unterwelt, den Schmerz der Demeter, die Heimkehr der Kora und ihre Vermählung mit Jakchos dar und versinnbildlichte in diesen Götterschicksalen zugleich die eigenen Hoffnungen auf Unsterblichkeit und Wiedergeburt.

Mit dem Augenblick, wo man einerseits die Götter vermenschlicht und ganz in das irdische Leben stellt, andererseits die Menschen zu Heroen vergöttlicht, ist die oberste Stufe des Mimus erreicht und die

Grundlage für das eigentliche Drama gegeben. Menschenschicksal und -problem treten in den Mittelpunkt.

Früh zeigt sich neben diesen ernst religiösen Weihespielen eine anscheinend diametral entgegengesetzte tolle **Burleske.** Sobald die totemistischen Vorstellungen verblassen, muß die oft verblüffend naturgetreue Tiernachahmung (vgl. z. B. den australischen Känguruhtanz) komisch wirken, ebenso das Treiben der mannigfachen Dämonen, wenn der Glaube schwindet, daß der Maskenträger kein Mensch, sondern der dargestellte Dämon selbst sei. Besonders wichtig mußten auch hier wieder die Naturfeste bleiben. Das über die ganze Erde verbreitete Abzeichen der Naturdämonen, der ragende Phallos (Sinnbild der Zeugung), den noch die Chöre des attischen Satyrdramas und der alten Komödie tragen, gibt davon Kunde. Es ist schwer zu entscheiden, ob stets und überall dieser burleske Mimus eine Abzweigung von einer der ernsten Formen ist. Denkbar ist jedenfalls, daß jene alten Spiele, die quakende Frösche nachahmen oder menschliche Mißformen verspotten, als satirische Urformen unabhängig von dem Kulttanz bestanden haben. Die Freude an der Zote wie am Hänseln des lieben Nächsten ist offenbar uraltes Erbteil des menschlichen Wesens — nimmt man dazu den Festjubel über die wiedererstandene Natur oder die reichen Gaben des Jahres, verstärkt durch den Einfluß berauschender Getränke, so ergibt sich leicht die Urform des ausgelassenen Spiels, das als Mimus, Atellane, Burleske, Posse oder wie man es sonst nennen will, überall unauslöschliches Gelächter entfesselt hat, das noch heute im türkischen Qarāgöz, im Punch and Judy, Kasperl- und Wurstltheater fortlebt, und das durch Epicharmos von Kos, der unter Gelon in Syrakus gelebt haben soll, noch vor der Tragödie in die griechische Literatur Eingang gefunden zu haben scheint.

II. Das orientalische Drama.[1]

Spuren der geschilderten Formen des Urdramas finden sich im Kindesalter aller Völker. Eine Strecke jenes Entwicklungsweges sind viele gegangen. Den steilen Pfad zum Kunstwerk des eigentlichen Dramas haben nur wenige gefunden, und die wenigsten haben ihn aus eigener Kraft erklommen.

1) Kultur der Gegenwart Teil I Abt. VII die orientalischen Literaturen — Klein, Bd. 3 —.

Die semitischen Völker haben nicht eine Spur dramatischer Kunst. Weder in der babylonisch-assyrischen, in der israelitischen, aramäischen und äthiopischen Literatur, noch selbst in der so poesiereichen der Araber findet sich ein einziges Drama. Daß etwa Zufälligkeit oder die Schwerfälligkeit der Keilschrift die Schuld daran trugen, ist kaum noch anzunehmen.

Eine gleiche Leere weist das, neben dem hochentwickelten babylonisch-assyrischen Reich als zweite Großmacht des Altertums stehende, nicht semitische **Ägypten** bis auf den heutigen Tag auf.

Kaum ein anderes Bild zeigen **die mongolischen Völker**. Die jahrhundertelang in Bildung und Literatur von den Persern völlig abhängigen Osmanen haben noch heute keine eigene dramatische Kunst. Erst in den letzten Jahrzehnten machen sich mit dem erwachenden Nationalgefühl Anstrengungen bemerkbar, die alte Kluft zwischen Volksdichtung und Literatur der Gebildeten auszufüllen. Die Versuche, sich auf dramatischem Gebiet von sklavischer Nachahmung abendländischer Vorbilder[1]) frei zu machen und auf eigenem Grunde zu bauen, finden aber in der Volkskomödie, meist einer Art Schattentheater (Qarāgöz), wenig Brauchbares. — Von den Ostmongolen haben die Chinesen nur in der dramatischen Form einige zage Schritte vorwärts getan. Doch selbst in der sogenannten Blütezeit (unter der Mongolenherrschaft um 1300 n.) kann von eigentlicher Kunst keine Rede sein. Lange Lebensläufe und die Tatsache, daß statt Persönlichkeiten stets und stets dieselben Typen auftreten, lassen auch hier über die innere Greisenhaftigkeit der chinesischen Kultur nicht hinwegsehen. Und solange die Schriftsprache — ähnlich wie im Osmanentum — losgelöst vom Volke ein Privileg der gebildeten Kaste bleibt, ist hier auch für die Zukunft kein Aufschwung zu erwarten. — Was in Japan auf dem Gebiet der No-Spiele (kleine feierliche, künstlerisch dürftige Dramen), der Joruri (Marionettenspiele, ebenfalls nur für die Gebildeten; Text dazu wird unter Gitarrenbegleitung vorgetragen) und auf dem derziemlich schamlosen, volkstümlichen Kabuki (aus der Tanzpantomime entwickelt) seit 1400 hervorgebracht wurde, ist von China abhängig. Selbst die bürgerlichen Joruridramen des in Japan gefeierten Chikamatsu sind von dramatischer Kunst weit entfernt. In den letzten Jahrzehnten haben unter abendländischem Einfluß stehende Reformversuche reinere dramatische Formen gezeitigt. Übersetzungen,

1) Reclam 3064 Achondzade: Der Vezier von Lenkoran.

Dramatisierungen, eigene rührsame Familienstücke à la Birch-Pfeiffer und gegenwärtig das Streben Tsubouchis, ein nationales Musikdrama zu schaffen, kennzeichnen wohl Anfänge zu einem ersten Aufschwung.

Eine höhere Stufe erreicht **die arische Literatur**, vor allem die der Inder.[1]) Hier hat sich ein eigenes Schauspiel entwickelt, das weit über dem Mimus steht, sowohl der Form nach wie inhaltlich dadurch, daß es sich von jeder religiösen Beziehung freigemacht hat und seine Stoffe aus dem täglichen Leben nimmt. Allerdings fehlt auch hier noch eins, was uns zum Begriff des Dramas gehört: die geschlossene Darstellung eines bestimmten Lebensinhaltes. Über eine unser Mitfühlen in Anspruch nehmende Schilderung menschlichen Geschehens kommen, trotz aller lebendigen Technik, auch die Inder nicht hinaus.

Das eigentliche literarische Drama erinnert fast nur noch in dem an Çiva gerichteten Eingangsgebet an seinen religiösen Ursprung. Sonst entnimmt es seinen Stoff — ähnlich wie das griechische Drama — der nationalen Heldensage (Râmâyana und Mahâbhârata) oder dem täglichen Leben. An das griechische Theater erinnert auch die primitive Einfachheit der Inszenierung: die im Konzertsaal (samgîtaçâlâ) des Königs oder eines Großen aufgeschlagene Bühne weist — abgesehen etwa von Tisch, Stuhl u. dgl. — keine Dekoration auf und wird nach hinten zu durch einen Vorhang (die „griechische" Decke: yavanikâ) abgeschlossen, der die Bühne von dem Ankleideraum der Schauspieler trennt. Aber ungleich dem griechischen Drama legt sich das indische deshalb keine Beschränkung in Ort und Zeit auf, sondern schaltet mit gleich souveräner Unbekümmertheit mit ihnen, wie etwa das „romantische" Drama des 16. und 17. Jahrhunderts. Ausführliche Beschreibungen und eine seltsame mimische Konvention, die durch bestimmte Bewegungen ausdrückt, daß der Sprecher sich im Wald befindet, daß er Vögel oder andere Tiere sieht usw., sollen die mangelhafte Inszenierung ersetzen: neu auftretende Personen werden vorher angekündigt, und um die Eingangssituation klarzustellen, wird ein besonderes Vorspiel vorausgeschickt — meist ein Zwiegespräch zwischen dem Direktor (sûtradhâra) und seiner Frau oder einem anderen Schauspieler, das außerdem Angaben über den Dichter und seine Absichten wie den Titel des Stückes enthält.[2]) Der Umfang der aufge-

1) Oldenberg: Die Literatur des alten Indiens.
2) Vgl. die Prologe der römischen Komödie und das der „Çakuntalâ" nachgeahmte „Vorspiel auf dem Theater" in Goethes „Faust".

führten Stücke schwankt zwischen einem und zehn Akten, der **kürzeren** oder längeren Ausdehnung entspricht in der Regel eine **mehr** oder minder komplizierte Handlung oder Verflechtung von Handlungen: alle Sorgfalt des Dichters richtet sich auf die Ausgestaltung der **einzelnen Szene**, deren Dialog durch blendende Pracht der Bilder, Gleichnisse und Wortspiele imponieren soll, — darunter leidet dann freilich die Übersichtlichkeit des Ganzen. Von dramatischer Entwicklung kann kaum die Rede sein, der Zufall herrscht unbeschränkt, eigentlich dramatische Charaktere gibt es nicht, dazu fehlt es sämtlichen „Helden" an Willenskraft[1]) — die einzige treibende Leidenschaft ist die **Liebe**: eine sehr unzweideutige orientalische Sinnenliebe auf den ersten Blick, die nur das Körperliche interessiert und die sich in uns kaum verständlicher erotischer Erregung Luft macht: Ohnmacht, heftiger Schweiß und Zittern am ganzen Körper, an dem jedes Härchen sich emporrichtet, schütteln Mann und Weib — Könige, Brahmanen, Jungfrau, Hetäre und Apsaras (Himmelshetäre)! Außer dem liebenden Paare können alle möglichen Typen auftreten: Götter, Göttinnen und Apsaras, Könige, Königinnen und Prinzen, Büßer, Brahmanen und Zauberer, Minister, Feldherren, buddhistische Mönche und Nonnen, Richter, Henker, Spieler und Hetären; stehende Typen sind besonders der höfische Parasit (vita) und die lustige Person (vidûshaka), die boshaft genug der Brahmanenkaste zugerechnet wird. Bezeichnend ist, daß der Ausgang des Dramas stets erfreulich sein muß, und daß tragische Situationen wie z. B. der Mordanschlag des Prinzen auf Vasantasenâ, die Vorbereitungen zur Hinrichtung Cârudattas („Mrcchakatikâ") und die unheimliche Szene auf dem Leichenplatz vor dem Tempel der Karala („Mâlatîmâdhava") nur gestreift werden dürfen. — Die Form ist ein buntes Gemisch aus Prosa und poetischen Partien, die einzelnen Personen reden außerdem nach Stand und Geschlecht verschiedene Sprachen: die Brahmanen Sanskrit, die übrigen jüngere Volksdialekte (Prâkrit).

Schon in der vedischen Literatur (etwa 1500—500 v.) finden wir Spuren eines volkstümlichen Puppentheaters, ohne tiefere Gedanken, aber voll vom Leben des Tages (Marktszenen u. a.). Aus der folgenden nicht-vedischen Literatur hebt sich die klassische Zeit (etwa 320 bis 800 n.) heraus. Die Fürstenhöfe sind glänzende Pflegstätten aller Kunst.

1) Eine Ausnahme bildet das politische Intrigenstück „Mudrârâkshasa" („der Ring des Kanzlers"), das auch durch das Fehlen jedes erotischen Elementes merkwürdig ist.

Die bei den Indern gefeiertsten Dramatiker sind Kalidasa[1]) und der jüngere Bjavabjuti[1]). Das von Goethe sehr gefeierte „Sakuntala" der Kalidasa ist mit „Vasantasena", das einen König Cudraka[1]) zum Verfasser haben will, im Abendland am bekanntesten geworden. Künstlerisch höher steht als Dramatiker wohl Visakhadatta[1]), dessen Mudraraksasa — im Gegensatz zu der schwülen Erotik anderer Dramen — einen politischen Hintergrund hat. Die Charakterzeichnung in diesen Schauspielen ist z. T. ausgezeichnet, aber Entwicklung und Steigerung fehlen und die Lösung der Verwicklungen ist durchweg äußerlich. In der nachklassischen Zeit nimmt die dramatische Kraft in dem Maße ab, wie der äußere Glanz zunimmt. Der Hof des Fürsten Bhoja steht an Glanz dem der Medici kaum nach. — Soviel Eindruck die blühende Literatur und auch das Drama jenes Wunderlandes besonders auf die romantischen Strömungen unserer Literatur gemacht hat, unser Drama hat es, abgesehen von äußerlichen Zutaten, wenig befruchten können. Der Nordländer will im Drama Lebensprobleme dargestellt und gelöst sehen. Hier steht das indische Schauspiel hinter der griechischen Tragödie weit zurück.

Die Perser, der arische Bruderstamm der Inder, oberflächlicher, nüchterner, praktischer als diese (Kunst gilt als Handwerk und lehr- und lernbar), haben es zum eigenen Drama nicht gebracht. Weder in der altpersischen Keilschrift- und Avestaliteratur, noch in der mittelpersischen (250 v.—650 n.) finden sich auch nur Spuren. In der neupersischen Zeit haben wir an dramatischer Literatur eine Art Passionsspiele schiitischer Heiliger, die wohl altes Volksgut sind. Jede Entwicklung fehlt. „Persische" Lustspiele, wie der erwähnte Vezier von Lenkoran sind türkisches Gut.

Erwähnt seien zuletzt die, ebenfalls arischen, Armenier. Ist es auch hier jahrhundertelang nicht über die Form des Volksspiels hinausgekommen, so hat sich doch der armenische Geist seine Eigenart so bewahrt, daß der abendländische Einfluß (u. a. Schiller) in der Neuzeit Stücke hervorgebracht hat, die keine Nachahmung mehr sind, sondern als selbständige Verarbeitung und als mehr verheißender Anfang einer eigenen Dramenliteratur gelten können.

1) Reclam 2751, 1465, 1598: Kalidasa: Sakuntala — Urvasi — Malavika und Agnimitra. Reclam 1844: Bhavabhuti, Malati und Madhava. Reclam 3111/12: Cudraka, Vasantasena. Reclam 2249. Visakhadatta, Mudraraksasa.

III. Das antike Drama.[1]

Die Vereinigung des künstlerischen und des metaphysischen Triebes im dramatischen Kunstwerk, die den Indern trotz poetischer und spekulativer Veranlagung nicht glückte, gelang unter allen alten Völkern allein den Griechen.

Der Entwicklungsweg, den das Drama hier vom Naturmimus bis zum klassischen Kunstwerk geht, ist leidlich klar zu übersehen.

Die Entwicklung bis Aischylos.

Langwieriger Vorbereitung bedurfte es auch hier. Seit Jahrhunderten schon war der primitive Dämonenkult verdrängt durch den Glauben an bestimmte große Göttergestalten, ehe Arion von Methymna die schlichten Lieder, in denen die Winzer bei der Weinlese den Bakchos zu preisen pflegten, in Korinth (um 600) zum kunstvollen Dithyrambos gestaltete: zur Flötenbegleitung[2]) umtanzte der Satyrnchor den Altar des Dionysos und sang dazu ein Lied von den Taten und Leiden des Gottes. — Etwa 70 Jahre später vollzog dann Thespis aus dem attischen Ikaria die geistvolle Verbindung dieses lyrisch-epischen Dithyrambos mit den grimmen Spottversen des Archilochos von Paros, indem er dem dorischen Chorlied einen Schauspieler gegenüberstellte, der ionische Jamben rezitierte. Die Neuerung fand solchen Anklang, daß das neue Spiel den von Peisistratos eben gestifteten großen Dionysien eingeordnet wurde. Erst ein halbes Jahrhundert später hat dann Aischylos dies inkongruente Gemisch aus Chorlyrik und im wesentlichen epischer Einzelerzählung zu künstlerischer Einheit verschmolzen. Er stellte dem einen Schauspieler des Thespis noch einen zweiten gegenüber und ermöglichte so erst den Dialog, der uns seitdem mit Recht als das körperliche Rückgrat des Dramas erscheint. Er lockerte auch die Verbindung mit dem Kult des Dionysos: wohl bleibt das attische Drama noch religiöses Weihespiel, sein Inhalt aber ist nicht mehr das Leben des Gottes, sondern die nationale Heldensage, wie sie das homerische Epos ausgebildet hatte. Sind seine Helden auch

---

1) Vgl. besonders Klein, Band 1 und 2, Bernhardy: Grundriß der griechischen Literaturgeschichte, O. Ribbeck: Geschichte der römischen Dichtung. Kultur der Gegenwart I, 8 die griech. u. latein. Literatur.

2) Der hellenische aulós, den wir gewöhnlich mit „Flöte" übersetzen, ist allerdings eher eine Schalmei und im Klangcharakter etwa der Klarinette gleichzusetzen.

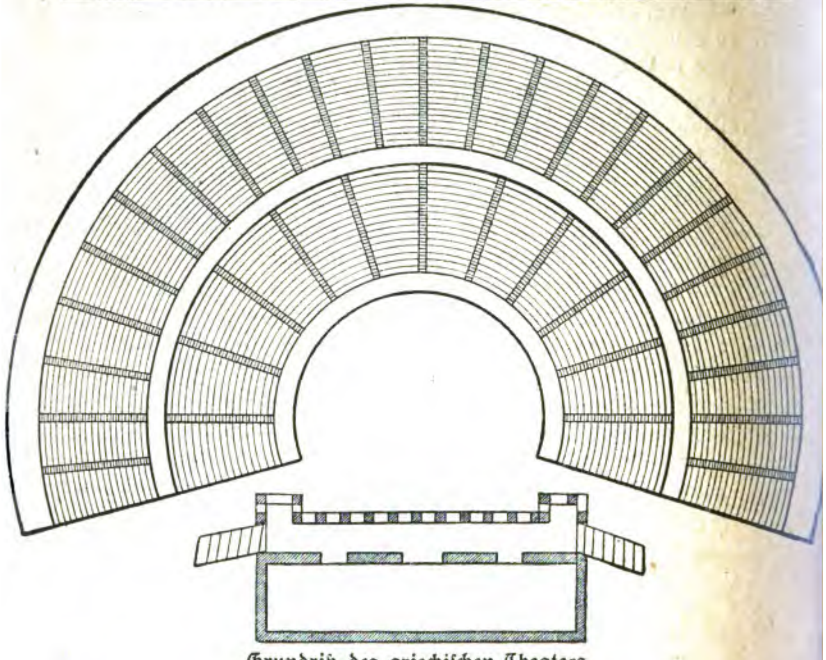
noch gewaltig genug, daß selbst die Götter sich unter sie mischen können, so sind es doch nicht mehr Dämonen und Götter selbst, sondern Menschen mit menschlichem Denken und Fühlen. So darf man wohl sagen: der Geburtstag des eigentlichen griechischen Dramas ist einer der Festtage der großen Dionysien (März oder April) des Jahres 499.

Die Tragödie der klassischen Zeit.

Allgemeines und äußere Darbietung.

Der alte Schauplatz blieb zunächst die erhöhte Diele mit dem Altar des Gottes, die in weitem Ring die Zuschauermenge umdrängte. Hier schuf bald die Rücksicht auf die Zuschauer eine Änderung: am Südostabhang des Burgbergs wurden halbkreisförmige Sitzreihen übereinander in den Fels gehauen (das eigentliche Theatron), den von den Sitzreihen umschlossenen Halbkreis (Orchestra) erhielt nun der Chor als Tanzplatz angewiesen, auf ihm fand auch der Altar des Dionysos seinen Platz. Quer vor den Kreisabschnitt legte sich in einigem Abstand die eigentliche Bühne (Skene), wohl schon etwas, aber noch nicht wie in hellenistischer Zeit 3 bis 4 m, über die Orchestra erhöht. Den Hintergrund der Skene bildete ein hölzerner Verschlag, in dem sich die Schauspieler umkleideten, und auf dessen Dach (Theologeion) die Götter erschienen. Erst in späterer Zeit (um 330?) trat an seine Stelle der steinerne Palastbau, der uns von den hellenistisch-römischen Theatern her geläufig ist. — Der szenische Apparat war natürlich von dem unserer modernen Illusionsbühne sehr verschieden: da Vorhang wie feste Aktteilung fehlten, war ein wirklicher Wechsel der Szenerie unmöglich, doch standen beiderseits der Bühne drehbare Prismen mit je drei Tafelbildern, die unseren Kulissen entsprachen (Periaktoi). Auch sonst fehlte es nicht ganz an technischen Hilfsmitteln: eine Kranvorrichtung diente als Flugmaschine (Mechane), eine andere Maschine (Ekkyklema) hatte den Zweck, das Innere des Hauses zu zeigen: die Mitteltür öffnete sich, und das Innengemach wurde auf die Szene hinausgerollt. Auch eine Versenkung muß vorhanden gewesen sein, wie der Schluß des „Prometheus“ erkennen läßt.

Gespielt wurde nur während der großen Vegetationsfeste: Tragödien hauptsächlich an den großen Dionysien (März/April), Komödien vorwiegend an den Lenäen (Januar/Februar), zum Teil auch am dritten Tag der Anthesterien (Februar/März). Zur Feier der ländlichen Dionysien (November/Dezember) fanden in der Regel nur Wiederholungen aus der Vorsaison statt, und auch diese nur auf den kleineren Bühnen



Grundriß des griechischen Theaters.

der Vorstädte. — Mit der Aufführung war ein Wettbewerb verbunden: drei Dichter rangen mit je einer Tetralogie (d. h. drei Tragödien und einem Satyrdrama) um den Siegespreis; fünf Preisrichter walteten ihres Amtes. — Die nicht unbeträchtlichen Kosten der Aufführung trug zum größten Teil der vom Archonten dem Dichter zugeteilte Chorege: ein begüterter Bürger, der die Ausstattung des Chors als sogenannte „Leiturgia", als „Ehrenleistung für den Staat", übernehmen mußte. Die Zuschauer hatten zwar ein Eintrittsgeld von 2 Obolen (= 24 Pfennigen) zu entrichten, doch wurde dies wenigstens den ärmeren Bürgern schon unter Perikles aus Staatsmitteln zurückerstattet.

Gegen unsere Vorstellung vom Drama unterscheidet sich die damals erreichte Form noch wesentlich. An die alten Tanzpantomimen erinnerte auch fernerhin der Chor, wenn auch die übermütigen Gesellen, die früher mit Phallos, Bocksschwänzchen und Ziegenfell ihr lustiges Wesen trie-

ben, in das heitere Nachspiel der Tragödie zurückweichen mußten (daher „Satyrdrama“). Der Chor der drei vorausgehenden ernsten Dramen aber entsprach ebenso wie die Schauspieler in feierlicher Festtracht, übermenschlicher Größe, die durch hohe Stiefel (cothurnus) und mächtigen Haaraufsatz (oncus) erreicht wurde, und menschlich geformter Gesichtsmaske den neuen Vorstellungen von den höheren Wesen.[1]) Geblieben war auch der Tanz: die feierliche Emmeleia der Tragödie und die hüpfende Sikinis des Satyrspiels.

Die Aufführung selbst muß in vieler Beziehung mehr an unsere Oper, die ja auch ursprünglich als Nachahmung des antiken Dramas gedacht ist („dramma per musica“), als an das moderne Sprechdrama erinnert haben. Unser kompliziertes Orchester kannten freilich die Griechen nicht, sie begnügten sich mit einfacher Aulosbegleitung. Bei Aischylos ist das musikalische Element am stärksten entwickelt, Sophokles drängt es zurück, und Euripides beschränkt zwar ebenfalls die Chorpartien, liebt aber auf der anderen Seite Schauspielerarien. — Erhalten ist uns von alledem nur ein Bruchstück aus dem 1. Stasimon des euripideischen „Orestes“, sonst haben wir nur die Texte, d. h. die Libretti, und unsere Kenntnis antiker Musik reicht nicht hin, uns eine befriedigende Vorstellung von der musikalischen Wirkung des attischen Dramas zu geben. Nur an dem Wechsel zwischen jambischem Trimeter (oder trochäischem Tetrameter)[2]) und lyrischen Maßen, vornehmlich korrespondierenden Strophen und Antistrophen können wir jetzt die alten Gesangs- und Sprechpartien erkennen, und der komplizierte metrische Bau der Gesangspartien erschwert dem modernen Leser außerordentlich den Genuß der Originale — um von Übersetzungen ganz zu schweigen.

Das Dreigestirn der Blütezeit: Aischylos, Sophokles, Euripides. Der Ausklang.

Kann man Aischylos, was die Form angeht, als den Vater der griechischen Tragödie bezeichnen, so ersteigt die Kunst des Sophokles eine Höhe, die auch den modernen Anforderungen an den Gedanken-

1) Auch die Ausschließung der Frauen von der Mitwirkung — infolgedessen mußten alle Frauenrollen von Männern gegeben werden — ist wohl nicht nur die Folge der sozialen Stellung der griechischen Frau, sondern eher die Nachwirkung eines alten „tabu“, das den Frauen die Teilnahme an dem heilig n Festtanz verbot. Das mittelalterliche und noch das elisabethanische Theater kennen übrigens ebenfalls nur männliche Darsteller.

2) Nach Aristoteles war dieser das ursprüngliche Metrum der Tragödie.

inhalt gerecht wird. Die Darstellung gilt Problemen aus der Tiefe menschlicher Seele und Menschenschicksals und ist in Form und **Inhalt** geschlossen. Wenn dies den Sinn des Kunstdramas ausmacht, so bedeutet Euripides keine Steigerung, obwohl er in der inneren Technik durch Mannigfaltigkeit, Charakterisierung auch der Nebenfiguren, Leidenschaft und äußerer Realistik den Altmeister übertrifft.

Wie das gesamte athenische Geistesleben hat sich auch die Blüte der Tragödie außerordentlich schnell entfaltet. Das Jahrhundert, das ihr Erschließen sieht, erlebt auch noch den Anfang ihres Welkens.

Aischylos[1]) (*525) war ein Sohn des eleusinischen Chormeisters Euphorion und aus altadligem Geschlecht, das seinen Ursprung auf den letzten König von Athen selbst zurückführte. Gleich seinem Vater war er zunächst Chormeister und Musiker, danach Dichter und Schauspieler in einer Person. Sein reifes Mannesalter fällt in die furchtbare Kampfzeit zwischen den schwachen, vielgespaltenen Griechenstämmen und der persischen Weltmacht. An diesen Kämpfen hat Aischylos selbst mannhaft teilgenommen: er schlug mit in der glorreichen Befreiungsschlacht von Marathon, er focht mit bei Salamis und bei Platää. In den folgenden Jahren hielt er sich in Sizilien auf, lernte dort am Hofe Gelons von Syrakus auch das Leben eines Fürstenhofes kennen und wurde ein Freund des Pindar und des Simonides. Nach 458 ging er zum zweitenmal nach Sizilien, angeblich aus der Heimat wegen Entweihung der eleusinischen Mysterien vertrieben, und dort starb er in der Nähe von Gela (456). Der respektlose Spott der Athener behauptete, er habe keinen natürlichen Tod gefunden, ein Adler habe seine gewaltige Glatze für einen Felsblock gehalten und die Schildkröte, die er geraubt, an diesem Felsen zerschmettern wollen. — Seine Grabschrift, die er selbst sich gedichtet hat, ist uns erhalten. Wie unser größter mittelalterlicher Dichter mit Stolz von sich rühmt: „schildes ambet ist mîn art“, so gedenkt auch er nicht seines Dichterruhms in ihr, sondern des tapferen Kampfes für die Freiheit des Vaterlands:

„Aischylos aus Athen, des Euphorion Sohn, birgt in Gelas
Korngesegneter Flur hier dies vergängliche Mal;
Doch vom Ruhm seiner Kraft zeugt Marathons Hain und des Meders
Lockenprangendes Heer, das sie zu fühlen bekam.“

1) Die besten Übersetzungen der großen Tragiker findet man jetzt bei Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff „Griechische Tragödien“. Außerdem siehe Reclam.

Das Gesamtwerk des Aischylos zu beurteilen, ist für uns außerordentlich schwer: mehr noch als die späteren Tragiker ist er Komponist und Dichter zugleich, und vor allen Dingen seine älteren Werke gleichen mehr dithyrambischen Kantaten als eigentlichen Dramen. Dazu kommt die verhältnismäßig nur geringe Zahl der uns erhaltenen Werke: 90 Tragödien und Satyrdramen soll er gedichtet haben, wir haben nur sieben davon. Die 72 Titel, die wir außerdem kennen, entschädigen uns nicht. Der Verlust ist um so schmerzlicher, als uns keine vollständige Tetralogie erhalten ist, wenn auch drei der erhaltenen Stücke sich wenigstens zu einer vollständigen tragischen Trilogie zusammenschließen (es fehlt also nur das Satyrdrama). Das ist um so wichtiger, als für Aischylos die tetralogische Form etwas anderes bedeutet wie für die Späteren: Sophokles und Euripides folgen nur der einmal eingebürgerten Sitte, wenn sie mit drei Tragödien und einem Satyrdrama sich um den tragischen Preis bewerben. Ein innerer Zusammenhang besteht zwischen den einzelnen Stücken nicht. Anders bei Aischylos! Hier sehen wir noch deutlich den Grund jener Einrichtung: der Dichter hatte noch nicht gelernt, die Fülle des epischen Stoffs dramatisch zu beherrschen, und die drei Teile der tragischen Trilogie sind, wenigstens in seinen älteren Werken, nicht eigentlich drei Dramen, sondern drei Akte! Auch das Satyrdrama steht mit den vorausgehenden Teilen in inhaltlichem Zusammenhang, doch ist dieser viel loser — vermutlich war das Satyrdrama überhaupt nur eine Konzession der Dichter an ihr Publikum, das die altgewohnten, groben bakchischen Scherze nicht missen mochte.

Den altertümlichsten Charakter unter den uns erhaltenen Stücken des Aischylos tragen die „Schutzflehenden“. Wie sie noch in mehreren Szenen dem Chor der Danaiden nur einen Schauspieler entgegenstellen, so mögen sie auch sonst am ersten ein Bild der voräschyleischen Tragödie geben. Hinter den lyrischen und epischen Elementen tritt die kärgliche Handlung ganz zurück. Wohl spricht aus den Chorliedern der verfolgten Jungfrauen heiße Leidenschaft, bange Angst und fromme Scheu vor den Göttern, aber die Handlung beschränkt sich darauf, daß Danaos und seine Kinder den Schutz des Pelasgos anflehen, daß der Herold der Aigyptossöhne die Mädchen mit Gewalt entführen will, aber vor der Macht des Landesherrn rachedrohend entweichen muß.

Nicht viel anders ist es in den „Persern“ und den „Sieben

gegen Theben". Die „Perser" freilich werden aus einem anderen Grunde stets einen Ehrenplatz in der Geschichte des Dramas behaupten, sind sie doch der einzige uns erhaltene Versuch der hellenischen Tragödie, über die Grenzen der Heldensage (und des Mythos) hinaus ihr Stoffgebiet zu erweitern und direkt zu den großen Fragen des Tages Stellung zu nehmen. Auch als erstes historisches Drama hat man sie wohl bezeichnet. Freilich entspricht dies nicht dem Empfinden der Zeitgenossen des Dichters: ihnen mußten gerade die Heroendramen als historisch erscheinen, und die „Perser" waren also eher ein Ansatz zum Gegenwartsdrama. Allerdings nur im Stoff; denn in der Stilisierung entsprechen auch sie durchaus dem heroischen Drama, und der von Atossa am hellen Tage aus dem Grabe beschworene Geist des Dareios allein zeigt schon, daß Aischylos alles andere als realistische Wirklichkeitsschilderung im Sinne hatte. So ist es denn auch bei dem Ansatz geblieben![1])

Einen wesentlich anderen Charakter tragen die letzten Stücke des Aischylos: an Stelle der höchstens zwei Schauspieler der früheren Dramen sehen wir bis drei auf der Bühne, und diese selbst ist nicht mehr der alte Tanzplatz des Chors, sondern die Szene des oben beschriebenen Dionysostheaters. Die lyrischen Partien sind zurückgedrängt, eine reicher ausgebildete Handlung geht Hand in Hand mit einer vorher kaum beabsichtigten Charakterzeichnung, und der Aufbau der Tragödien zeigt die bei den späteren Tragikern stets wiederkehrende feste Folge.[2]) Deutlich erkennt man den Einfluß jüngerer Kunst: 468 hatte der jugendliche Sophokles gleich mit seinem Erstlingswerk den alten Meister geschlagen. Er hatte den dritten Schauspieler eingeführt, der die freiere Ausbildung des Dialogs erleichterte[3]), er hatte die Zahl

1) Schon vor Aischylos hatte Phrynichos in der „Einnahme von Milet" den Zusammenbruch des ionischen Aufstandes und in den „Phönikerinnen" ebenfalls den Xerxeszug auf die Bühne gebracht.

2) Die ausgebildete antike Tragödie beginnt mit Sprechszenen (Prologos), dann kommt das Einzugslied des Chors (Parodos). Es folgen wieder Sprechszenen (Epeisodia), von den sogenannten Standliedern (Stasima) des Chors unterbrochen, und schließlich das Abzugslied (Exodos). Als der Chor fortfiel, entstanden aus Prolog, drei Epeisodien und Exodos die fünf Akte des späteren Dramas.

3) Über die Dreizahl ist das griechische Schauspiel nur ganz selten hinausgegangen, und auch wenn drei Schauspieler auf der Bühne stehen, erhebt sich der Dialog nur selten zum „Dreigespräch". — Stumme Personen konnten übrigens in beliebiger Zahl hinzugezogen werden, gelegent-

der Choreuten erweitert (15 statt 12), und auch die szenischen Neuerungen wie die Festlegung des dramatischen Aufbaus gehen wohl auf ihn zurück.

Trotz seines Alters hat Aischylos diese neuen Kunstformen sich zu eigen gezwungen, davon zeugt die Eingangsszene seines einzigen mythischen Dramas, des „gefangenen Prometheus“.

Am wuchtigsten wirkt das letzte, das einzige fast vollständige Werk des Dichters: die Orestie. In drei Dramen („Agamemnon“, „Das Totenopfer“, „Die Eumeniden“) führt uns hier Aischylos Gattenmord, Muttermord und endliche Sühnung vor. Heiße Herzen verüben blutigen Frevel, Gewissensqualen strafen die Verbrecher, und über allem walten sühnend und schlichtend die ewigen Götter. — Vom Dach der Königsburg in Argos späht der Wächter in die Nacht hinaus, da kündet Feuerschein, daß das hohe Ilion gefallen ist — heuchlerisch bringt Klytaimnestra den Göttern Dankopfer dar, und der Herold erzählt von der Heimkehr des großen Königs; doch in den Siegesjubel mischt sich Trauer um die im Felde Gefallenen und die vom Sturm Verschlagenen und Getöteten. Dann kommt der ruhmgekrönte Held selbst auf dem Streitwagen, an seiner Seite die unselige Prophetin, die er als Siegesbeute mit sich schleppt. Fromm begrüßt er die Heimatgötter, und mit bangem Schauder schreitet er über die Purpurteppiche, die das arge Weib ihm zu Füßen breitet, in den Palast. In Todesangst schreit Kassandra auf; doch was hilft ihr die Zukunftskunde? Auch sie trifft wie den König das Mordbeil. Triumphierend steht die Mörderin da mit blutbespritzter Stirn — vor den Speerträgern ihres frechen Buhlen und Helfers weicht der Chor der Greise zurück, aber in plötzlichem Bangen gedenkt sie selbst des künftigen Rächers (Agamemnon). — Am Grabe des Vaters steht Orestes, dem der delphische Gott befohlen hat, an der eigenen Mutter den Tod des Vaters zu rächen, und er weiht dem Schatten des Ermordeten eine Locke. Da kommt aus dem Palast Elektra mit den Dienerinnen: ein böser Traum hat die Gattenmörderin geschreckt, und Opfergaben sollen den Rachegeist beschwichtigen. Elektra findet die Locke, sie ahnt, daß der Bruder heimgekehrt ist, und begrüßt entzückt den Langersehnten, als er sich ihr zu erkennen gibt. Mit der Märe vom Tode Orests erlangen die Rächer Einlaß in das Königshaus: zuerst fällt Aigisthos, dann auch Klytaim-

lich auch ein einzelner Sänger (vgl. Ismene in den „Sieben“ und den Knaben in der „Alkestis“).

nestra, die zunächst in wildem Trotz mit dem blutigen Beil sich zur Wehre setzen will und dann vergeblich den Sohn zu rühren versucht. Einen Augenblick schwankt er, aber ihn treibt das Gebot des Pythiers, und er führt den Todesstreich gegen die Brust der Mutter. Doch nur kurz ist der Triumph über die vollzogene Rache: vor dem inneren Auge des Muttermörders tauchen plötzlich die furchtbaren Gestalten der Erinnyen auf, die das vergossene Blut aus der Unterwelt heraufbeschworen hat, und sein gefoltertes Gewissen treibt ihn aus der Heimat (Totenopfer). — Im Tempel zu Delphoi kniet schutzsuchend Orestes, um ihn herum liegt, vom Zauberschlaf gebändigt, der Chor der Rächerinnen. Apollon selbst kann den Mörder nicht dauernd schirmen, so entsendet er ihn unter dem Schutz des Hermes nach Athen — dort soll er Sühne finden. Das blutige Gespenst Klytaimnestras steigt auf und peitscht mit wilden Worten die Schlummernden zu neuer Verfolgung. In Athen am Altar der Pallas ereilen die „Hündinnen" endlich den Gehetzten und umtanzen ihn mit wilder Freude; aber Athena erscheint und schützt den Unseligen. Auf dem Areshügel wird über ihn Gericht gehalten: die grimmen Göttinnen erheben die Anklage, und der Delphier sucht seinen Schützling zu verteidigen. Der von Athena berufene Rat stimmt ab, und die Göttin selbst wirft einen weißen Stein in die Urne: so spricht Stimmengleichheit den Schuldigunschuldigen frei. In wilder Wut schleudern die um ihr Opfer betrogenen Nachtgespenster furchtbare Drohungen gegen das attische Volk, aber die kluge Göttin weiß auch ihren Grimm endlich zu besänftigen. Als „Huldinnen" sollen sie in Zukunft in der Höhle unter dem Areshügel hausen, dorthin führt sie die Schlußprozession (Eumeniden). — Das nun folgende Satyrdrama hieß „Proteus" und stellte wohl dar, wie der vom Sturm verschlagene Menelaos an der ägyptischen Küste den Meerdämon Proteus zwingt, ihm das Schicksal Agamemnons zu enthüllen.

Der Schluß des Werkes befriedigt unser Empfinden wohl am wenigsten: nicht Erbarmen mit dem im unlöslichen Konflikt der Pflichten schuldig Gewordenen, sondern eine mythologische Erwägung bedingt den Wahrspruch der Göttin, und an Stelle des uns unverständlichen Satyrdramas sähen wir wohl lieber eine wirkliche Entsühnung Orests, eine antike „Iphigenie auf Tauris" etwa. Freilich die Sühne durch die „reine Menschlichkeit" der Schwester entspräche kaum dem Empfinden des alten Dichters, der den einzelnen allein für seine Taten verantwortlich macht. Aber über dem einzelnen stehen zwei Gewalten: der menschliche Staat

und der Wille der ewigen Götter, und beide sprechen den Bluträcher frei. Das ist freilich keine psychologische Lösung in unserem Sinne, aber eine religiöse und dem tiefsten Innern des Dichters entsprungen: für den Athenerstaat hat er freudig selbst sein Leben eingesetzt, sein Preis ist die Seele des ganzen Eumenidendramas, und das Band, das den Bürger mit dem Staate verknüpft, ist dem frommen Dichter nicht minder heilig als der Glaube an die himmlischen Hüter der sittlichen Weltordnung. Denn das sind seine Götter, die mit den frivolen Olympiern des Epos wenig mehr als den Namen gemein haben. Wohl steht im „Prometheus" manch wildes Wort über die neuen Himmelsherren, aber das gehört in die graue Urzeit, als „der liebe Gott noch jung war". Die Götter der jetzigen Welt aber sind gerecht und erbarmungsvoll, und wie sie den Hellenen im aussichtslosen Kampf gegen die Barbaren den Sieg verliehen, so helfen Zeus der Vater, die Jungfrau Athena und der Heiland Apollon dem Wackeren, auch wenn ihn der Wirbelwind von Schuld und Gegenschuld zu verschlingen droht.

Ist Aischylos also noch immer im Bann der religiösen Beziehungen des Mimus und steht bei ihm eigentlich das Walten der Götter noch als Hauptsache im Vordergrund, so ist doch mit der Einführung von Begriffen wie „Schuld und Sühne", „Recht und Unrecht" die Problemstellung begonnen und dem Menschen ein, wenn auch mehr bedingtes, passives Anrecht eingeräumt.

Sophokles[1], der jüngere Mitstreiter des Aischylos, war ein Sohn des Waffenfabrikanten Sophillos. Von Kindesbeinen an war er ein Liebling der Götter, die ihn mit allen Gaben des Körpers und des Geistes überschütteten — nur eins versagten sie ihm: die starke Stimme des Schauspielers, und so hat er nur im Anfang seiner dramatischen Tätigkeit selbst auf der Bühne gestanden.[2] — Hatte Aischylos als einfacher Hoplit an den Kämpfen Athens teilgenommen, so hat es Sophokles zu wichtigen Staatsämtern gebracht: 443/2 war er Verwalter des Bundesschatzes des attischen Seebundes, und im nächsten Jahre wurde er mit Perikles zusammen als Stratege mit der Niederwerfung des

1) Vollständig übersetzt von J. J. C. Donner: Sophokles.

2) Während Aischylos bis zu seinem Ende Berufsschauspieler blieb, erreichte Sophokles, daß der Dichter in Zukunft von der Verpflichtung, selbst mitzuspielen, befreit wurde, und Euripides ist denn auch nie Schauspieler gewesen.

samischen Aufstandes betraut. In der kurzen Zeit aristokratischer Reaktionsherrschaft, ehe die Flotte den geächteten Alkibiades zurückrief, soll er im Rate der zehn Probulen gesessen haben. Daß er auch sonst eine gewichtige Persönlichkeit war, zeigt, daß er den Kult des Heilgottes in Athen einführte und selbst sein Priester wurde. — Er überlebte seinen um 16 Jahre jüngeren Nebenbuhler Euripides und soll öffentlich um ihn Trauer getragen haben. Nach seinem Tode (406) wurde er unter dem Namen Dexios als Heros verehrt und mit alljährlichen Opfern gefeiert.

Auch von dem außerordentlich umfangreichen Lebenswerk dieses Dichters — 123 Dramen soll er verfaßt haben — kennen wir nur sieben Tragödien.[1]) Die älteste von ihnen, der „rasende Aias", mag um 460 entstanden sein, die jüngste fällt erst in das letzte Lebensjahr des Dichters. Gemeinsam sind allen unverkennbare technische Fortschritte, besonders im Vergleich mit dem früheren Aischylos: alle sieben Tragödien erfordern drei Schauspieler, alle den Hintergrund der festen Bühne. Alle sind in sich abgeschlossene Dramen, bedürfen also nicht trilogischer Voraussetzung oder Fortführung — mochte der Gebrauch auch weiterhin drei Tragödien für den Preisbewerb fordern.[2]) Die logische Konsequenz aus dieser Beschränkung war die Ausbildung einer ganz neuen Technik, der „tragischen Analysis" Schillers: „Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt." Die innere Entwicklung, Peripetie und Katastrophe vollziehen sich vor unseren Augen. — In allen sieben Tragödien spielt der Chor die gleiche Rolle des bloßen Zuschauers, der die Vorgänge auf der Bühne mit lebhaftestem Anteil begleitet und höchstens ratend eingreift, während er noch in den „Eumeniden" des Aischylos fast die wichtigste dramatische Person ist.[3]) Damit hängt zusammen, daß die Chorpartien auch dem Umfang nach zurücktreten, somit im Drama die Sprechpartien durchaus überwiegen. Nicht im gleichen Maße wie das lyrische Element konnte das epische verdrängt werden: hier mußte gerade die Beschränkung auf ein einziges Drama

1) Außerdem wissen wir, daß er einen Päan auf den Asklepios dichtete, und daß er seine mannigfachen Neuerungen in der dramatischen Technik in einer besonderen theoretischen Schrift begründet hat.

2) Drei der uns erhaltenen Tragödien gehören zwar demselben Stoffkreis an („König Oidipus", Oidipus in Kolonos", „Antigone"), sind aber zu ganz verschiedenen Zeiten (425, 407, 442) entstanden.

3) Im „Agamemnon" und den „Choephoren" steht Aischylos dagegen schon auf sophokleischem Standpunkt.

die rein dramatische Lösung hemmen. So finden wir denn meistens beträchtliche Teile der Exposition wie des Ausgangs in epischer Zusammenfassung; berühmt ist besonders die „Botenrede", die nur im „Philoktet" fehlt. Zweimal (in den „Trachinierinnen" und im „Philoktet") wird die Exposition in der sonst für Euripides charakteristischen, etwas handwerksmäßig mechanischen Weise erledigt, daß ein epischer Prolog alles zum Verständnis Nötige vorausnimmt — offenbar steht Sophokles hier unter dem Einfluß seines jüngeren Rivalen. Sonst ist meistens gerade die Exposition mit großer Feinheit behandelt: die Eingangsszene zeigt stets mehrere Personen im Wechselgespräch, während Aischylos entweder mit Chorpartien beginnt oder — mit der einzigen Ausnahme des Prometheus — nur einen Schauspieler auftreten läßt. Die gleiche Vorliebe für den Dialog zeigt auch die Weiterführung der Handlung: während bei Aischylos auffallend oft dem Chor nur ein Schauspieler entgegengestellt wird, verwendet Sophokles den einzelnen Schauspieler — abgesehen von den epischen Partien — vorwiegend in der Weise des heutigen Monologs (vgl. besonders den wundervollen Sterbemonolog des Aias). Oft stehen drei Schauspieler auf der Bühne, doch macht es dem Dichter sichtlich noch Schwierigkeiten, alle drei zu gleicher Zeit zu beschäftigen. Mit der größeren Zahl der Schauspieler verbindet sich die reichere Ausbildung der Handlung, wie sie Aischylos erst in der „Orestie" erreicht. Doch interessiert den Dichter durchgängig mehr als äußere Handlung die innere und die Charakterzeichnung, vor allem die der Haupthelden. So Aias, Antigone, Elektra, Oidipus, Deianeira, Neoptolemos und Oidipus, während die übrigen im wesentlichen nur als Folien gedacht sind.[1] Auch in der Versform zeigt Sophokles schließlich insofern einen Fortschritt über Aischylos, als der vollständige Sieg des Trimeters über den trochäischen Tetrameter bei ihm entschieden ist: die Sprechpartien rollen also bei ihm in fortlaufend gleichem Maße dahin und runden so auch äußerlich das Drama zu einer geschlossenen Einheit ab.

1) Seit Schiller haben wir uns gewöhnt, die Charaktere des antiken Dramas als „idealische Masken" von den „eigentlichen Individuen" Shakespeares und der Neueren zu scheiden, aber es ist bezeichnend, daß die Beispiele, die Schiller für seine Theorie gibt („Ulysses im Ajax und im Philoktet", „Kreon im Ödipus und in der Antigone"), nur Nebencharaktere sind — schon die Klytaimnestra der „Orestie" und der Orest wenigstens am Schlusse der „Choephoren" sind durchaus individuell gehalten, um von Euripides ganz zu schweigen.

Aber nicht Form und Technik steht im Mittelpunkt sophokleischen Schaffens, sondern der Gedanke. Und eben um der Ideen willen ist man noch heute von einheitlicher Beurteilung sophokleischer Kunst weit entfernt. Von der Entscheidung über den Lebensinhalt seiner Dramen hängt nicht nur die Lösung griechischer Literaturprobleme ab, nicht nur die Frage, ob Sophokles oder Euripides höher zu stellen, sondern die Wertung des Sophokles in der Weltliteratur.

Um von einer Höhe aus einen Rundblick seines Schaffens zu geben, stelle ich in den Mittelpunkt die modernste, gewaltigste seiner Schöpfungen: den **Oidipus.** In keinem Drama scheint Sophokles mehr von den Anschauungen seiner Zeit abhängig, scheint er mehr dem modernen Empfinden ins Gesicht zu schlagen. Und in keinem steht er so himmelhoch über allen Zeitgenossen, reicht er durch Aufbau und Problemstellung so an den Altmeister Shakespeare heran wie gerade in diesem! Darum wäre es inkonsequent, Sophokles die Kraft des Genies zuzusprechen, seinen Oidipus, wenn auch kopfschüttelnd, in die Weltliteratur zu stellen und ihn dann von den Anschauungen seiner Zeit so abhängig zu denken, daß die echte dramatische Kunst erdrosselt und der Oidipus zum „Schicksals"-schmarren wird. Ist Sophokles wirklich das Genie, dann konnte ihm der Glaube seiner Zeit nur Form für seinen Inhalt werden, aber nie Fessel. Ist „Oidipus" Kunst im höchsten Sinne, dann kann das Problem, dessen Lösung den Glauben an das Kunstwerk wanken läßt, unmöglich das vom Dichter gestellte sein, sondern man muß es an anderer Stelle suchen.

Götterglaube, Grundanschauungen der Zeit mögen die des Sophokles gewesen sein — im Drama sind sie nur Voraussetzungen für die Handlung und können, genau wie überirdisches Geschehen bei Shakespeare, leicht verinnerlicht werden. Zur Entwicklung und Lösung tragen sie jedenfalls nicht das Geringste bei. Es ist ein Irrtum, Dinge, an die man nur von der künstlerischen Seite aus herankommt, zuerst und vor allem philologisch erfassen zu wollen. In dieser Erkenntnis haben Nietzsche und Wilamowitz-Moellendorff gegen die landläufige Auffassung Front gemacht, weil ihnen das Zufallsdrama mit der Größe des Sophokles unvereinbar war, zugleich lehnen beide die Lösung ab, die Oidipus schuldig werden läßt, um das Kunstwerk zu retten, weil, wo nur blinder Zufall waltet, von Kunst keine Rede ist. Diese zweite Lösung übersieht, daß Leben und Kunst den Begriff bewußter Verschuldung entbehren können, und daß, wo diese fehlt, die Tragik erst eigentlich anfängt. Daher sucht Wila-

mowitz den Kern des Dramas in folgendem: das Schicksal — hier nichts Zufälliges, sondern eine urewige Gesetzmäßigkeit, die, keine Fragen duldend, zu frommen Schauern zwingt — zermalmt sich rächend den, der unbewußt (und darum persönlich unschuldig) die ewigen Gesetze verletzt und darum doch eben wieder objektiv schuldig wird.

Wenn damit Kunst und Tragik gewahrt ist, so wird doch zugleich Oidipus aus dem Mittelpunkt des Geschehens gerückt, und es bliebe ein Zuviel von Leid, dem als Ausgleich das ferne Dämmern kommenden Lichtes fehlt. Darum und weil Sophokles einen „Oidipus auf Kolonos" als Fortsetzung schrieb, ist anzunehmen, daß er auch im „König Oidipus" den Menschen Oidipus und seine Charakterentwicklung in den Brennpunkt stellt. Mit einem Wort: der Oidipus ist, will man ihn klassifizieren, eine der erschütterndsten Charaktertragödien.[1]). Tat und Folgen stehen nicht in ursächlichem Zusammenhang, sondern der Vatermord ist lediglich Voraussetzung des dramatischen Geschehens. „Der tragische Grund" liegt (ähnlich wie beim Aias des Sophokles, wie bei Lear, Hamlet) im Charakter. Nicht, daß Oidipus jene Tat getan, sondern wie er sich mit seinem Schicksal abfindet, birgt das Problem. Diesem herrischen König ohne Tadel hat Schuld und Fehle stets außer Bereich des Möglichen gelegen, darum fehlt ihm jede Einsicht in das Wesen menschlicher Schuld, menschlicher Ohnmacht. Schuld ist ihm ein Objektives, ein „Entweder — Oder". Eine solche Auffassung muß das Schicksal zu einer Probe herausfordern. Und diese Probe muß im Auferlegen schuldloser Schuld beruhen; denn bewußt wird ein Oidipus nicht schuldig. Und weil Schuld für ihn stets und ganz Verschuldung war, muß die Erkenntnis, Vatermörder zu sein, für ihn vernichtend werden. Um so tiefer sein Fall, je mehr er auf eigene Kraft, schuldlos im Leben zu bleiben, gepocht hat. Was andere nur traurig gemacht hätte, ihn, der am äußeren Schuldbegriff haften blieb, muß es vernichten. Sein ganzes Sein, das im Schein bestand, stürzt zusammen. Nur so ist sein maßloser, wütender Kampf, sich und seine Welt zu retten, verständlich. Nur so seine Verzweiflungstat folgerichtig. Wenn diese Selbstvernichtung in Blendung besteht — ist das Zufall?

So weit dieses erste Drama. Es wäre, für sich betrachtet, nicht voll befriedigend, wenn nicht der „Oidipus auf Kolonos" die endgültige Entspannung brächte. Er ist ein anderer geworden. Noch immer jeder

1) Ausführliche Begründung gibt mein Aufsatz in der Zeitschrift „Das humanistische Gymnasium" 1916. Heft VI.

Zoll ein König. Wieder wie beim Lear. Jetzt aber auch jeder Zoll ein Mensch. Selbstüberwindung und Einsicht in Menschennot und Menschenschuld haben ihn erst wahrhaft groß gemacht. Das zeigt die ruhige Wertung seiner „Schuld" („bedenkt, daß ich unwissentlich tat das Entsetzliche") und als Folge die Selbstüberwindung, die ihn seinen Sohn schließlich doch anhören läßt. Der sehende Oidipus war blind. Nun er blind ward, ist er sehend geworden. „Wenn etwas ist, gewaltiger als das Schicksal, so ist's der Mensch, der's unerschüttert trägt" — das ist der Kern.

Mag über dem Ganzen das Dämmern eines unantastbaren, gesetzmäßigen, urewigen Schicksals liegen — in der Mitte, von Helle umrissen, steht der König, den Stolz stürzen machte, und den Leid zur Einsicht in Menschenwesen und Menschenohnmacht und Einsicht zu demütiger Größe emporhob.

Wenn hier der Gegensatz „äußere — innere Schuld" zum Problem ward, so zeigen andere Dramen, daß der Gegensatz „außen — innen" Sophokles überhaupt sehr beschäftigt hat. — In der **Antigone** geht es um äußeres — inneres Gesetz. Draußen liegt unbestattet der Leib des im brudermörderischen Zweikampf gefallenen Polyneikes. Kreons hartes Gebot bedroht jeden, der es wagt, ihm die letzten Ehren zu erweisen, mit dem Tode, und vergeblich müht sich Antigone, die zögernde Schwester zu kühnem Wagnis fortzureißen. So folgt sie allein der heiligen Geschwisterpflicht, und der Wächter schleppt sie vor Kreons Richterstuhl. Der bleibt ungerührt, auch wie Ismene freiwillig jetzt die Schuld der Schwester teilen will, und achtet selbst des Verlöbnisses nicht, das seinen Erben mit Antigone verbindet: im Felsengrab soll sie dem Hungertod preisgegeben werden. Verzweifelnd stürzt Haimon seiner Braut nach in den Tod. Der greise Teiresias weissagt dem Herrscher das nahende Unheil, und aufs tiefste erschüttert befiehlt Kreon, Antigone zurückzuführen. Doch es ist zu spät: sie hat selbst ihrem Leben ein Ende gemacht, und der rasende Sohn bedroht zuerst den Vater mit dem Schwerte und tötet sich dann selbst über der geliebten Leiche. Die Schreckenskunde läßt auch Haimons Mutter nicht länger leben, und hoffnungslos vereinsamt bricht Kreon in sich zusammen. Dem äußeren Gesetz wurde Genüge getan. Grauen und Elend war die Frucht. Ist das ungeschriebene, innerlichste Gesetz nicht doch heiliger? Auch hier jene Frage.

Und dieselbe Frage um „außen" und „innen" stellt der **Aias** im Gedanken der „Ehre". Wie denn der Aias auch sonst noch Berührungs-

punkte zum Oidipus bietet. Auch hier ist das göttliche Eingreifen lediglich Voraussetzung einer Charaktertragödie. Auch Aias war am Schein äußerer Ehre haften geblieben. „Aias" ist das früheste Werk. Die Lösung, wie Aias sich mit seinem Schicksal abfindet, unvollkommener als im Oidipus. Überhaupt hat Sophokles die künstlerische Höhe des Oidipus kaum sonst erreicht, trotzdem (oder vielleicht auch: weil) er sich hier die künstlerisch bei weitem schwierigste Aufgabe gestellt hat. Die Charaktertragödie ist gegen die Konflikts- und Handlungstragödie stets das kompliziertere und der Behandlung sprödere Kunstwerk. Wenn Antigone dem allgemeinen Geschmack besser gefällt, so liegt dies wie immer am einfachen, gefälligen und vor allem rührsamen Stoff.

Ist es ein Zufall, daß Sophokles im Rufe eines Götterlieblings und denkbar harmonischsten Menschen stand? Sollte ihn nicht gerade die Einsicht, die er seinem Oidipus lange versagt, dazu gemacht haben? Man — meist Menschen, die sich jedem Widerstande beugen und als Pechvögel gelten möchten — ist gern geneigt, Persönlichkeiten wie Sothokles oder Goethe resigniert und neidisch zu Glückspilzen und Götterlieblingen zu stempeln. Mit Unrecht. Kein Künstler, kein Genie wird ohne Kampf. Und dieser Kampf ist darum nicht leichter und weniger bitter, weil er sich stolz vor der ach so gern mitleidenden und helfenden Menge in den Tiefen einer Künstlerseele verbarg. Was dem oberflächlichen Urteil naturhafte olympische Ruhe erscheint, ist in Wahrheit schwer erkämpfte Kunst, jeden Schicksals Herr zu sein und auch aus Unglück sich noch Glück zu schmieden. Daß Sophokles solche Kämpfe nicht fremd waren, zeigt sein Geschöpf Oidipus. Wenn etwas ist gewaltiger als das Schicksal, so ist's der Mensch!

Auf diesem Grunde erscheint Persönlichkeit und Werk des Sophokles zu einer Goetheschen Harmonie gerundet als eine der einsamen Höhen in der Kunst aller Zeiten.

Euripides, der Sohn des Mnesarchides, ist der in gestaltender Form modernste der drei großen tragischen Dichter. Seiner Herkunft nach steht er in weitem Abstand von seinen Vorgängern: sein Vater war ein Krämer, und der Spott der Komödie macht seine Mutter gar zur Gemüsefrau. Spätere Tradition läßt ihn auf Salamis mitten im Sturm der großen Schlacht geboren sein, aber daß sie auch die Namen der beiden anderen Tragiker mit dem gleichen Tage verbindet, macht die Anekdote unwahrscheinlich. — Wie es bei seiner niederen Herkunft möglich war, daß Euripides mit aller Sorgfalt erzogen wurde — er

tanzte als Jüngling im Reigen Apolls und bildete sich zuerst zum Athleten, dann zum Maler aus —, daß er eine große Bibliothek besaß und trotz der dauernd ablehnenden Haltung seines Publikums sein ganzes Leben der Dichtkunst widmen konnte, wissen wir nicht. Er war ein eifriger Schüler des Anaxagoras und der beiden Meister sophistischer Aufklärung Protagoras und Prodikos, — auch mit Sokrates war er befreundet, und dieser soll nur zu seinen Stücken ins Theater gekommen sein. — Von seinem ehelichen Mißgeschick und dem daraus entspringenden Weiberhaß weiß die Komödie viel zu erzählen, doch ist Aristophanes, der Euripides, wo er es kann, bekämpft und verunglimpft, kaum eine zuverlässige Quelle. — In der Gunst des athenischen Publikums hat der einsame Grübler seine Vorgänger nie erreichen können, doch drang sein Ruhm früh über die Grenzen der Heimat: seine schmerzlichen Chorlieder sollen die Kriegsgefangenen vom Assinaros aus harter Knechtschaft befreit haben, Dionysios von Syrakus, der übrigens selbst Tragödien dichtete, kaufte einige Stücke aus seinem Nachlaß als Reliquien an, und Archelaos von Makedonien rief den greisen Dichter an seinen Königshof. In Makedonien in Arethusa bei Amphipolis, fand er auch sein Ende — wie die Sage will, von den Hunden des Königs oder von wütenden Weibern zerrissen (406).

Errang Euripides bei Lebzeiten zwar die Bewunderung des hellenischen Auslands, während seine Dichtung in der eigenen Heimat auf erbitterte Gegnerschaft stieß, so hat die Nachwelt ihn bedingungslos anerkannt: schon Aristoteles nennt ihn den „tragischsten Dichter" (*τραγικώτατος*), und der späteren Zeit wird er zum Inbegriff aller tragischen Kunst. Diesem posthumen Ruhme verdanken wir es, daß uns von seinen Werken mehr erhalten ist, als von seinen Vorgängern zusammengenommen. Von den 92 Dramen, die er verfaßt hat, kennen wir noch 18[1]), darunter zwei, die an vierter Stelle in ihrer Tetralogie standen: „Alkestis" und den „Kyklopen". Der „Kyklop" ist das einzige Beispiel eines antiken Satyrdramas und behandelt

1) Unter seinem Namen geht noch eine Dramatisierung der Dolonie der Ilias: „Rhesos", doch erregte seine Autorschaft schon im Altertum Bedenken. Außerdem haben wir noch ein Bruchstück des Epinikions auf die Olympiasiege des Alkibiades(?); ferner verfaßte er im Auftrage des athenischen Staates eine Elegie auf die vor Syrakus Gefallenen. Schließlich haben Papyrusfunde allerletzter Zeit beträchtliche Bruchstücke einer Tragödie „Hypsipyle" uns wiedergeschenkt.

das Polyphemabenteuer der Odyssee, nur dadurch erweitert, daß der alte Seilenos und der Satyrchor vom Sturm an die Küste Siziliens verschlagen sind und die Herden des Kyklopen hüten müssen — komisch behandelt ist vor allen Dingen der Rausch des Riesen. — Die „Alkestis" schildert, wie die Gattin des Admetos für diesen stirbt, und wie Herakles den Todesdämon zwingt, seine Beute wieder herauszugeben, — die paar burlesken Züge, mit denen Herakles zunächst ausgestattet wird, haben die Athener schwerlich für die weinlaunigen Späße der Satyrn entschädigt.

Die übrigbleibenden 16 Tragödien sind von sehr verschiedenem Wert, und schon das Altertum schied zwischen Dramen ersten und zweiten Ranges. Eine Abweichung von der sophokleischen Technik — für uns ein Rückschritt — zeigt sich vor allem in der Minderung der Bedeutung des Chors, der als Daseinsberechtigung bei Euripides kaum mehr als das Herkommen und für uns unkontrollierbare musikalische Wirkungen anführen kann. Darum kommt auch wenig darauf an, was er singt, und das Personal hat bisweilen mit der Handlung absolut nichts zu tun (vgl. besonders die „Phönikerinnen"). Wenn so auch als Rückschritt bezeichnet werden muß, daß Euripides den überflüssig gewordenen Chor nicht fallen läßt, so bahnt sich doch damit bereits der Übergang zum späteren chorlosen, reinen Bühnendrama an, auf das auch die „Medeia" hinweist, wenn sich in ihr keine einzige Schauspielerarie findet. Im Äußeren des dramatischen Aufbaus sind für Euripides bezeichnend der nur in der „aulischen Iphigenie" fehlende epische Expositionsmonolog (vgl. S. 25) und der in 10 seiner Dramen den Knoten durchhauende „deus ex machina": prallen die feindlichen Parteien in wilder Leidenschaft aneinander und scheint die von der Sage vorgeschriebene Lösung ganz unmöglich, so erscheint mit Hilfe der Flugmaschine irgendein Olympier, kommandiert „Stillgestanden!", auf ein paar Segenswünsche und Prophezeiungen kommt es auch nicht an, und auf demselben Weg, wie er gekommen, entschwebt der Gott wieder. Das gibt natürlich eine prächtige Bühnenwirkung und muß wohl dem Publikum gefallen haben, führt aber doch direkt zur modernen Oper und Zauberposse. Erleichtert wurde Euripides seine Manier durch das Fehlen eines inneren Verhältnisses zum Volksglauben, den seine „Andromache", sein „rasender Herakles", seine „Troerinnen" und seine „Helena" aufs heftigste angreifen. Merkwürdigerweise haben wir aus der letzten Zeit des

Dichters ein Drama, das ihn scheinbar in voller Übereinstimmung mit dem Volksglauben zeigt und den Untergang des Gottesleugners Pentheus in ganz an Aischylos gemahnenden Formen darstellt („Βάκχαι"). Ist das nur archaisierende Stilisierung, oder wurde der greise Sophist wirklich fromm?

Eine Abweichung von dem alten religiös-heroischen Weihespiel — diesmal eine Weiterentwicklung — zeigt auch die an das spätere bürgerliche Drama (= „neuere Komödie") erinnernde Stilisierung nicht nur der Ausdrucksweise, die der Umgangssprache näher steht als der erhabenen Feierlichkeit aischyleischer Diktion, sondern auch des ganzen Milieus, in dem die Tragödie spielt. „Elektra" als Bauernfrau ist freilich eine harte Zumutung, und die Josephsehe des biederen Landmannes, der am Schluß auf göttlichen Befehl seine Gattin an Pylades abtreten muß, wie die angebliche Entbindung Elektras, durch die Klytaimnestra hinausgelockt wird, enthalten komische Momente, wie wir sie in den schwersten Tragödien Shakespeares meisterhaft verarbeitet finden. — Mit der Herabdrückung der Lebenssphäre paart sich die Einführung unheroischer, gemeiner Charaktere: Jason („Medeia") ist ein egoistischer Schwächling, Polymestor („Hekabe") ein goldgieriger Schurke, Menelaos („Andromache" und „Orestes") ein großsprecherischer Feigling wie Eurystheus („Herakleiden") und Lykos („rasender Herakles"), oder ein Weibersklave („Troerinnen"), und Orestes (im gleichnamigen Drama) ein Bandit, der mit Mord und Brand sein kostbares Leben retten will und zu diesem Zweck auch unschuldiges Blut zu vergießen bereit ist. Rechnet man zu dem letzten Beispiel noch Stücke wie „Hekabe", den „rasenden Herakles", die „Troerinnen", die „Bakchen" und die empörende Schilderung von der Abschlachtung Ägisths („Elektra"), so sieht man bereits den Übergang zu Seneca, „Titus Andronicus" und der „Dalida" des Luigi Groto. Wer die Greuel der Parteikämpfe des Peloponnesischen Krieges kennt, weiß freilich, daß Euripides hier nur schlimmere Wirklichkeit widerspiegelt. Euripides wollte gar nicht Idealbilder halbgöttlicher Helden geben, die nie gelebt haben, sondern Menschen von Fleisch und Blut, Menschen mit harten Herzen und wilden Leidenschaften, wie sie das Leben seiner Zeit ihm bot, wie sie das Leben aller Zeiten bietet. In der Darstellung entfesselter Leidenschaft läßt er alles hinter sich, was das antike Drama sonst leistete, und seine tiefe Seelenkunde erlaubte ihm die Gestaltung ephebischer Reinheit (Hippolytos), jung-

fräulich-keuschen Opfermuts (Makaria und Iphigenie), dem Tode trotzender Gattenliebe (Alkestis und Euadne) und treubesorgter Freundschaft (Theseus) nicht minder wie die herzerschütternde Darstellung des Konflikts zwischen Frauenehre und Liebesraserei (Phaidra), Mutterliebe und wilder Rachgier (Medeia), wie selbst die Schilderung des Gräßlichsten — wie die greise Troerfürstin mit raffinierter Grausamkeit an dem Mörder ihres Knaben Rache nimmt („Hekabe"), wie der von Lyssa betörte Herakles seine eigenen Kinder und sein Weib niedermetzelt („rasender Herakles"), und wie die Mutter des Pentheus das blutige Haupt ihres unseligen Sohnes herbeischleppt, den sie selbst im Bunde mit den übrigen Thebanerfrauen in bakchischer Ekstase zerrissen hat („Bakchen"). — An wilder Leidenschaftlichkeit und lebendiger Charakterzeichnung übertrifft Euripides alle bisherigen, aber es mißlingt ihm, dies Leben in die einheitliche, klare Form zu zwingen, die Sophokles zeigt. Und wer will, der mag die bei diesem zu Goethe gezogene Parallele verlängern und in dem vielleicht noch stärker veranlagten Euripides ein Ebenbild Kleists sehen, der, durch des Olympiers Abgeklärtheit gereizt, Gewaltigeres wollend, vielleicht auch könnend, den Kranz an sich zu reißen versuchte und schließlich doch sich selbst unterlag, weil er sich trotz titanischer Sturmkraft nicht die innere Überlegenheit und die Zähigkeit zu endlichem Siegen zuerst erkämpfte. Die Nachwelt sah von dem Gesamtwerk ab und nahm sich die Kraft Euripides zum Vorbilde. — Von den neun Tragödien Senecas ist die größere Hälfte nur eine Umformung euripideischer Stücke, und auch wo Seneca Werke der beiden älteren Tragiker bearbeitet, verrät sich deutlich der Einfluß eines vorwiegend an Euripides gebildeten Kunstgeschmacks. Dem im wesentlichen römischen Charakter der Renaissance entspricht, daß der direkte Einfluß des Euripides zunächst hinter dem seines Nachahmers zurücktritt, trotzdem schon 1506 wenigstens zwei seiner Dramen („Hecuba" und „Iphigenie in Aulis") von Erasmus mustergültig ins Lateinische übersetzt wurden. Noch Corneille ist im großen und ganzen ein Schüler Senecas, aber Jean Racine fühlte sich als Nachfolger des Euripides, dessen Werke er zum großen Teile auswendig konnte, und von unseren Klassikern hat nur Lessing in früher Jugend sich an Seneca anschließen wollen, während Schiller die „Phönikerinnen" und die „aulische Iphigenie" des Euripides bearbeitete und Goethes „Iphigenie" trotz ihrer ganz abweichenden Lösung in letzter Linie doch auf die „taurische Iphigenie" des Euripides zurückgeht.

Hat Euripides sich in der Charakterzeichnung seiner Helden als erster von der Tradition frei gemacht, so hat den Schritt, frei erfundene Persönlichkeiten auf die Bretter zu stellen, nur einer gewagt: Agathon, der Gefährte des Euripides am makedonischen Königshofe, dessen „Blüte" Aristoteles erwähnt. Die übrigen Tragiker haben sich auf die Nachahmung der drei großen Vorbilder, besonders des Euripides beschränkt. Das rhetorische Element wird noch stärker eingedrungen sein, und allmählich verschwand der Chor. — Mit der hellenistischen Zeit entstand eine Menge von neuen theatralischen Mittelpunkten, — selbst am fernen parthisch-armenischen Königshofe hören wir von einer Aufführung der „Bakchen", freilich mit einem echt barbarischen Knalleffekt. Noch Plotinos († 270 n. Chr.) bezeugt die Aufführung tragischer Szenen, aber die alte Tragödie war damals längst gestorben, und die blutlose byzantinische Mosaikpassion (der leidende Christus), die sonderbar genug aus Euripidessteinchen zusammengesetzt ist, hat nie etwas anderes sein wollen als ein erbauliches Buch.

Die attische Komödie.[1])

Ist das burleske Spiel auch aus denselben Anfängen hervorgegangen wie die Tragödie (vgl. S. 9), so ist die Komödie doch erst später literaturfähig geworden. Erst am Vorbilde der Tragödie reifte die tolle Weinfestimprovisation zu festerer Gestaltung. Aber wie die Dämonen- und Tiermasken (Wolken, Wespen, Vögel, Frösche usw.) und der Phallos die alten Erinnerungen wachhielten, so ist die ältere Komödie stets ein loses Spiel geblieben, an das man die Kunstanforderungen der Tragödie nicht stellen darf. Äußerlich unterscheidet sich die Komödie von der ernsten Schwester durch den niedrigen Schuh (soccus), die Zahl der Choreuten (24), die frechobszöne Tanzart (Kordax) und die „Parabasen" des Chors: ernster gehaltene umfangreiche Zwischenspiele, in denen der Dichter über seine Absichten Rechenschaft gibt und dem Volk der Athener bittere Wahrheiten sagt. Den Inhalt der Komödie bildete zunächst außer burlesker Verzerrung des Göttermythos (daran erinnern bei Aristophanes noch der Hermes des „Friedens", der Herakles der „Vögel" und der Dionysos der „Frösche") das tägliche Leben, dann die große Politik Athens.

Wir kennen von den Meistern der alten Komödie genauer nur Ari-

1) Die besten Übersetzungen bietet Joh. Gust. Droysen: Des Aristophanes Werke.

stophanes, den „ungezogenen Liebling der Grazien", wie ihn der junge, oder den „Hanswurst", wie ihn der alternde Goethe nennt. Seine Hauptrivalen waren der weinfröhliche Kratinos, der noch als neunzigjähriger Greis mit seiner „Mamsell Flasche" über die „Wolken" siegte, und Eupolis, der ursprünglich mit Aristoteles in Kompanie arbeitete, dann sich mit ihm entzweite. — Von dem Leben des großen Komödiendichters wissen wir fast nur, was er uns selbst sagt: er stammte aus Kydathen, doch kaum aus alteingesessener Familie, sonst hätte Kleon sein Bürgerrecht nicht anzweifeln können. Um 450 wird er geboren, zwischen 388 und 384 muß er gestorben sein. Früh begann seine literarische Tätigkeit — so früh, daß seine ersten Stücke gar nicht unter seinem Namen gespielt werden konnten, — sie begleitet alle Phasen des Peloponnesischen Vernichtungskriegs und reicht noch 16 Jahre darüber hinaus. Von den 44 Komödien, die er geschrieben haben soll, besitzen wir noch 11.

Eine fremdartige bunte Welt tut sich in ihnen auf, und das ganze damalige Athen — Feldherren, Staatsmänner, Dichter, Philosophen, Sykophanten, Bürger, Bauern, alt und jung, Herr und Sklave, Mann und Weib — tanzt darin einen tollen Karnevalsreigen! Alle trifft die Narrenpritsche: die alten, würdigen acharnischen Veteranen nicht minder, wie den gorgogehelmten Schlagetot Lamachos, die prozeßgierigen Geschworenen, die kampfgemuten Bürger, die schnell genug klein beigeben, wenn die liebe Gattin mit der Bettdecke winkt, und die männertollen „Emanzipierten". Drei Personen aber würdigt Aristophanes seiner besonderen Gegnerschaft: Kleon, den Führer der Volkspartei, Sokrates, den philosophischen Sonderling, und den neumodischen Tragiker Euripides. In dem großmäuligen Demagogen haßt er das Haupt der Kriegspartei, den Verführer des Volks, den „Paphlagonier", der mit leeren Schmeicheleien den attischen Demos an der Nase herumführt, bis ihn ein noch frecherer Schwindler verjagen wird („Die Ritter"). In Sokrates will er die gesamte sophistische Aufklärung treffen — die neue Zeit, die nicht mehr an die alten Götter glaubt, Herkommen und heilige Sitte stürzen will und den eigenen frechen Verstand als einzigen Führer anerkennt. Und Euripides ist ihm nur ein tragödienschmierender Kumpan des Sokrates, der mit der alten Religion und Sitte auch die alte Kunst ruiniert. Demgegenüber verherrlicht Aristophanes die gute, alte Zeit von Marathon, als noch treuherzige Einfalt und biedere Vätersitte herrschten, und preist sehnsüchtig das Glück des Friedens: sein Dikaiopolis schließt mit den Peloponnesiern einen Sonderfrieden und freut sich heiteren Lebensgenuſ-

ses, während der Prahlhans Lamachos zerschunden vom Kampf nach Hause hinkt („Die Acharner"), und Trygaios zäumt den gewaltigen Mistkäfer zum Ritt in den Himmel, um von dort die Friedensgöttin zu holen, die er auch tatsächlich aus der Kluft und der Gefangenschaft des Kriegsdämons befreit („Der Friede"). — Nur soll man den Schalk deshalb nicht als „Vater des Vaterlandes" in den Himmel erheben: wenn der fünfundzwanzigjährige Grünschnabel das Lob der alten Zeit singt und den Reichsecкart mimt, so streift das hart an das Unfreiwillig-Komische. Wenn er gar Sokrates einfach als Sophisten und Rechtsverdreher auffaßt („Die Wolken"), so zeugt das, wenn man ihm den guten Glauben nicht abstreiten darf, von grober Verständnislosigkeit. So hat er als Lehrer seines Volkes eher geschadet als genützt: den unseligen Krieg konnte er nicht aufhalten — was blieb den Athenern, nachdem sie einmal die Hand nach der Tyrannis über alle Hellenen ausgestreckt hatten, schließlich auch übrig als zu siegen oder unterzugehen? An der wachsenden Verbitterung des Euripides trägt er die Hauptschuld, und dem weisen Sokrates hat sein Zerrbild schließlich gar den Schierlingsbecher kredenzt! Daran darf man nicht denken, wenn man ihn als Dichter einschätzen und seine reizvolle Eigenart würdigen will: den Zauber seiner Sprache — die sichere Beherrschung der Technik des Dialogs, die ihn gelegentlich selbst vier Schauspieler auf die Bühne bringen läßt — den bald mit unglaublichen Zoten, guten und schlechten Witzen und toller Situationskomik überrumpelnden, bald das tragische Pathos ausgelassen parodierenden, bald übermütig tändelnden Humor — die furchtlose Gesinnung, die mit scharfgeschliffenem Spott auch den Mächtigsten bedroht — die warme Liebe zum Vaterlande — und schließlich die Wundergabe, auch die phantastischste Märchenwelt mit wenigen Strichen greifbar lebendig zu gestalten.

Das zeigt sich am glänzendsten in den „Vögeln": Euelpides und Peisthetairos flüchten vor den ewigen politischen Zänkereien aus Athen und klimmen zur Wohnung des in einen Wiedehopf verwandelten Königs Tereus empor, um von ihm zu erfragen, welche Stadt die beste sei. Dabei geraten sie in schwere Gefahr, von den ergrimmten Vögeln getötet zu werden, schwindeln sich aber glücklich durch, und Peisthetairos faßt die glänzende Idee, einen neuen Staat der Vögel in den Wolken zu gründen, die Götter auszuhungern und so sich selbst zum Herrn der Welt zu machen. Er gewinnt durch tiefsinnigen philosophischen Unsinn die Vögel für seinen Plan, die Luftstadt wird gegründet und

erhält den Namen „Wolkenkuckucksheim“. Bald müssen die Götter im Himmel Not leiden, da die Vögel keinen Opferrauch mehr hindurchlassen und die Götterbotin selbst bedrohen, als sie den Bannkreis durchbrechen will. Poseidon, Herakles und der Barbarengott Triballos kommen als Gesandte der Himmlischen, aber Peisthetairos spekuliert mit Glück auf die unersättliche Freßgier des Herakles, und so müssen die Götter schließlich vor der frechen Schwindelgründung kapitulieren und die Basileia, den Inbegriff aller Herrschermacht, dem Peisthetairos als Gattin ausliefern. So triumphiert die skrupellose Unverschämtheit, und selbst die ewigen Götter beugen sich vor der Macht des Humbugs. — Schärfer konnte der Dichter seinen Landsleuten, denen Alkibiades mit uferlosen Eroberungsplänen den Kopf verdreht hatte, kaum die Wahrheit sagen. Freilich kam die Warnung zu spät: als die „Vögel“ aufgeführt wurden (414), war der große Volksverführer bereits in Sparta, und schon im nächsten Jahre traf Athen die furchtbarste Katastrophe des ganzen Krieges.

Mit dem Zusammenbruch des attischen Reiches ging auch die alte Komödie zugrunde, bereits die letzten Werke des Aristophanes selbst (vgl. besonders den „Plutos“) zeigen deutliche Spuren des Verfalls: die politische Satire schwindet, und der Chor wird stark beschränkt; offenbar fehlte es an Mitteln, ihn würdig auszugestalten. An die Stelle der alten politischen Komödie tritt die (mittlere und) neuere bürgerliche Komödie, die den Chor dann ganz fallen läßt, von der älteren Komödie die allgemeine satirische Tendenz beibehält, diese aber auf das kleinbürgerliche Leben beschränkt, und die dafür von der absterbenden Tragödie die ausgebildete dramatische Technik entlehnt. So entsteht die erste dramatische Behandlung des wirklichen Lebens, das allerdings auch noch reichlich mit romanhaft abenteuerlichen Zügen aufgeputzt und in bestem Falle halbernster Behandlung gewürdigt wird. Doch ist durchgängig der Ton wesentlich gehaltener als in der Aristophaneskomödie, was äußerlich schon der Wegfall des Phallosabzeichens dokumentiert. An Stelle der Phantasiegestalten oder der Karikaturen der älteren Komödie treten feste Charaktertypen, die immer wiederkehren: prahlerische Soldaten, dummschlaue Bauern, listige Sklaven, geizige Väter und lustige Söhne, dazu der Abhub der städtischen Bevölkerung: Hetären, Parasiten, Bordellwirte und ähnliches Gesindel. Auffallend ist für uns besonders, daß die Frauenrollen sämtlich sehr leichtes Volk vorführen — attische Bürgerfrauen und -mädchen

auf die Bühne zu bringen, verbot die starre Konvention dem komischen Dichter. — Der Hauptvertreter der neuen Richtung ist Menandros (342—291), wohl der populärste Dichter der hellenistischen Zeit. Uns war er bisher nur in römischen Bearbeitungen bekannt, doch haben Papyrusfunde uns letzthin so beträchtliche Teile des Originals wiedergeschenkt, daß es möglich war, wenigstens zwei seiner Stücke[1] mit einiger Sicherheit so zu ergänzen, daß sie 1908 in deutscher Übertragung auf der neueröffneten Goethe-Schillerbühne in Lauchstädt aufgeführt werden konnten. Unbedingte Richtigkeit wird diesen Ergänzungen nicht beigemessen werden dürfen, ist doch selbst von den „Epitrepontes" (= „Schiedsgericht") nur etwa die Hälfte erhalten. Was die ägyptischen Funde uns sicher lehren, ist, daß die neuere Komödie ein reines Sprechdrama ohne Chor[2] und Schauspielerarien war, mithin auch die wechselnden Metren der römischen Komödie nicht kannte. Von ausgelassener Heiterkeit ist wenigstens das „Schiedsgericht" — ebenso auch das „Mädchen mit den geschorenen Haaren" — weit entfernt, die Vorbedingungen der Handlung erinnern stark an die ausgehende Tragödie, speziell an den „Jon" des Euripides: ein junger Athener Charisios hat bei der nächtlichen Festfeier der Tauropolien ein junges Mädchen gewaltsam verführt. Ohne sich wiederzuerkennen, heiraten sich beide einige Monate später, schon fünf Monate nach der Hochzeit gebiert Pamphile heimlich ein Kind und läßt es aussetzen. Der schlaue Sklave Onesimos kommt hinter dies Geheimnis und verrät es seinem Herrn, der seine junge Frau liebgewonnen hat und nun verzweifelnd in den Armen eines hübschen Musikmädchens Trost sucht. Darüber ist sein geiziger Schwiegervater Smikrines erbost und will die Tochter und noch mehr ihre Mitgift zurückholen. — Das ausgesetzte Kind hat inzwischen der Schäfer Daos gefunden und dem Köhler Syriskos übergeben. Er weigert sich aber, diesem die Erkennungszeichen auszuliefern, die die unglückliche Mutter dem Kleinen mitgegeben hat. Darüber aufgebracht, ruft Syriskos den Smikrines als Schiedsrichter an, und dieser spricht die Gaben dem Kinde zu. Unter diesen Beigaben erkennt Onesimos den Ring seines Herrn, den dieser in der Tauropoliennacht eingebüßt hatte, und so entschleiert sich allmählich der Sach-

1) Die „Samierin" und das „Schiedsgericht".

2) Plautus, dessen bunt wechselnde Metra und Cantica auch sonst stark das musikalische Element betonen, hat dagegen einmal (im „Rudens") einen Fischerchor.

verhalt, und Charisios, dem Eifersucht und Gewissensbisse zur Genüge zugesetzt haben, kehrt reuig zu seiner Gattin zurück.

Derbere Töne als dies im Grunde sehr ernste Stück scheint die „Samierin" angeschlagen zu haben, in der auch der Göttermythos nicht verschont blieb. — Aus mancherlei Gründen ist es zu bedauern, daß wir die „neuere Komödie" nicht besser kennen: wohl hat sie einen direkten Einfluß nur auf die römische Komödie ausüben können; indirekt aber — eben durch Vermittlung des Plautus und Terenz — steht das gesamte moderne Charakterlustspiel: Ariost wie Shakespeare, wie Molière, Holberg, Lessing usw. aufs stärkste unter ihrem Zauberbann.

Realistischer noch als die Komödie stellte der Mimus wenig erbauliche Vorgänge aus dem gleichen Milieu dar. Die sieben Einakter des Herondas[1]), der um 240 in Alexandria lebte, vertreten für uns neuerdings wieder diese meistens auf literarische Aufzeichnung verzichtende Abart des Dramas. In der Römerzeit ist die Herrschaft des Mimus auf der Bühne entschieden (Philistion), bis auch ihm die immer populärer werdende Pantomime den Rang abläuft, die für uns natürlich vollends unkontrollierbar wird.

Die Römer.

Mit Ausnahme ihres Staatswesens haben die Römer an eigener Kultur nichts aufzuweisen. Ihre gesamte Kultur ist von Griechenland abhängig oder besser der Schatten der griechischen Kultur.

Wie alle griechischen Dichtungsarten erlebte auch das Drama seine erste Renaissance, als die neuen Herrscher das Bedürfnis nach literarischer Bildung und Betätigung empfanden. Der erste dramatische „Dichter" in Rom, besser gesagt Übersetzer, ist der tarentinische Freigelassene L. Livius Andronicus, derselbe, der den Römern auch ihr erstes Epos: die holprige Odysseeübersetzung schenkte. — Vorher kannten die Römer nur das alte mimische Urdrama, das „in Wechselversen bäurischen Spott ausgoß", und den italianisierten Mimus Großgriechenlands, der als Atellane aus dem oskischen Kampanien nach der neuen Hauptstadt gewandert war. — 240 führte Livius seine erste Komödie bei den „ludi Romani" auf, später boten die „ludi plebei, Apollinares, Megalenses", außerdem die zur Totenfeier irgendeines Großen

1) Sie waren übrigens wohl ebensowenig wie die dramatisch gehaltenen Dichtungen Theokrits zur Aufführung bestimmt.

veranstalteten Leichenspiele mannigfache Gelegenheit zu dramatischen Aufführungen. 174 wurde die erste steinerne Bühne errichtet, aber erst 55 erbaute Pompeius das steinerne Theater. Vorbild war in allem natürlich das griechische, d. h. hellenistische Theater — charakteristisch für Rom ist, daß die Aufführung ausschließlich auf der Bühne vor sich geht, die zu diesem Zwecke vertieft wird und bald auch mit einem Vorhang abgeschlossen werden kann, und daß die Orchestra den Senatoren als Parkettplatz reserviert wird. Auch darin zeigt sich anfangs eine Abweichung vom griechischen Brauche, daß die Maske erst um 100 v. Chr. nach langem Widerstreben eingeführt wird.

Das Werk des Livius fand zahlreiche Fortsetzer, und den Höhepunkt der republikanischen Dichtung bezeichnet L. Accius (170—?), der „Erhabene", wie ihn Horaz nennt. Wir kennen von ihm wie seinen Vorgängern nur Bruchstücke, wichtiger ist, daß das starke nationale Selbstgefühl der Punischen Kriege ein spezifisch römisches Drama, die „fabula praetexta", schuf, die ihre Stoffe der römischen Geschichte — teils sagenhafter Vorzeit, teils jüngster Vergangenheit — entlehnte. So ist Cn. Naevius (235—204 in Rom tätig), nicht Aischylos, Erfinder des historischen Dramas geworden!

Reicher blühte die Komödie: ihr Meister ist der übermütige T. Maccius Plautus († 184) aus Sarsina in Umbrien, der als Theaterdiener und Müllerbursche sich in Rom kümmerlich genug durchschlug, bis seine Bühnenerfolge ihm ermöglichten, sich ganz der Kunst zu widmen. Von den zahlreichen Komödien, die unter seinem Namen gingen, schied schon Varro 21 als sicher echt aus, und diese „Varronianae fabulae" sind uns glücklicherweise bis auf eine[1]) ganz oder doch fast vollständig erhalten.[2]) Alle beruhen auf griechischen Vorbildern, wenn der kluge Dichter auch nach Kräften das fremde Milieu seinem Publikum durch kleine romanisierende Retuschen nahezubringen suchte, und so trifft im wesentlichen auf die Plautuskomödie dieselbe Charakteristik, wie auf die „neuere attische Komödie" zu. Von sklavischer Übersetzung ist Plautus indessen weit entfernt, seine Form vor allem: die bunte Mischung von Sprech- und Singpartien (cantica), die die plautinische Komödie dem modernen Singspiel und der Operette stark nähert, ist durchaus originell und wäre den Athenern Menanders sicher

1) Auch von diesem Stücke, der „Vidularia" (= Kofferkomödie), besitzen wir nicht unbeträchtliche Bruchstücke.

2) Übersetzt von J. J. C Donner: Die Lustspiele des Plautus.

stilwidrig vorgekommen.[1]) Auch im Inhalt ändert er, wo es ihm paßt, und wenn ihm eine griechische Rolle besonders dankbar vorkommt, so geniert er sich nicht, sie in eine ganz andere Handlung einzuführen und zwei Stücke zu „kontaminieren". Bei unserer mangelhaften Kenntnis der attischen Vorbilder läßt sich schwer sagen, wieviel sonst sein geistiges Eigentum ist: der Vergleich mit Terenz zeigt Plautus als skrupelloser und derber in der Wahl seiner Mittel, zugleich aber als geistsprühender, unwiderstehlich komischer und von ungleich originellerer Kraft der Sprache. Es ist doch auch kaum ein Zufall, daß Plautus in ganz anderem Maße wie Terenz die Dichter der verschiedensten Nationen — Ariost, Machiavelli, Shakespeare, Ben Jonson, Molière, Holberg, Heinrich Julius von Braunschweig, Gryphius, Lessing und Kleist — zur Nachbildung gereizt hat. Wirkt hier tatsächlich nur der griechische Geist, oder ist es die jugendfrische italienische „vis comica"?

Prüde darf freilich nicht sein, wer in diese lustige Welt Einlaß begehrt: altrömische Sittenstrenge gehört nicht zu jenen kleinen latinisierenden Zügen. Auch den guten Willen, sich zu amüsieren, muß man mitbringen: die gesamte Handlung vollzieht sich auf offener Straße und überschreitet daher oft genug sorglos die Grenzen jeder Wahrscheinlichkeit — auch wenn man zugibt, daß die Straße im Leben des Südländers eine ganz andere Rolle spielt als in unserm hyperboräischen Norden. Die auftretenden Personen haben eine verhängnisvolle Neigung, ihren geheimsten Gedanken in lauten Monologen Ausdruck zu geben, die natürlich jedesmal von dem belauscht werden, der sie am wenigsten kennen dürfte. Die wichtigste Person ist natürlich Hanswurst, der in der Regel in der Maske des klugen Sklaven des verschwenderischen jungen Herrn auftritt und eine unglaubliche Gewandtheit im Erfinden von Märchen und Lügen entfaltet, die alle auf denselben Endzweck zielen, Geld für das ewig fordernde Liebchen des jungen Herrn zu schaffen, und der oft Mühe genug hat, sich aus seinen eigenen Schlingen loszuschwindeln. Auch Prügel spielen die im Hanswurststück übliche Rolle: hauptsächlich müssen wieder die armen Sklaven herhalten, aber auch der großmächtige Kriegshauptmann Pyrgopolinices, der das klirrende Erz seiner Rüstung mit schmetternden Phrasen noch überdröhnt und der sich für unwiderstehlich hält, entgeht der wohlverdienten Prügelsuppe nicht (Miles gloriosus).

1) Wenigstens im Theater! Im Varieté (= Mimus) waren auch sie daran gewöhnt.

Plötzlich heimkehrende Väter finden ihre Söhne unweigerlich auf Abwegen (Trinummus, Mostellaria) — zu Haus bleibenden geht es übrigens nicht besser —, freilich haben sie selbst sich in ihrer Jugend auch gehörig die Hörner abgelaufen, und im geheimen haben die würdigen Alten auch jetzt noch gegen ein Schäferstündchen mit den leichtgeschürzten Priesterinnen der pandemischen Aphrodite nichts einzuwenden — selbst nicht, wenn es die Liebchen ihrer eigenen Söhne sind (Bacchides).

Neben den eigentlichen Possen stehen Stücke, die kräftig auf die Sentimentalität der Hörer spekulieren: Piraten rauben unmündige Kinder und verkaufen sie an den Kuppler (Poenulus, Curculio, Rudens), edle Jünglinge verlieben sich in die trotz des bedenklichen Milieus reingebliebenen Mädchen, und schließlich finden sich Vater oder Bruder, Erkennungszeichen bestätigen die Verwandtschaft, und die Liebenden können zusammen glücklich werden. — Weniger sentimental wirkt das Charakterbild des geizigen Alten, den der Hausgeist einen Schatz finden läßt und der nun in ewiger Angst vor Dieben sich verzehrt, bis ihm schließlich der Geldtopf wirklich gestohlen wird. Der komödienhafte Charakter wird aber schließlich dadurch gewahrt, daß der Geizhals den wiedererlangten Hort freiwillig seiner Tochter als Mitgift überläßt (Aulularia).

Eine besonders eigentümliche Stellung nimmt schließlich der „Amphitruo" ein. Wir haben hier denselben tollen Verwechslungsspuk wie in den „Menæchmi" — und wie später in Shakespeares „Comedy of Error" gleichen sich außer den beiden Herren auch die Diener auf ein Haar, aber die Handlung spielt in mythologisch-heroischer Sphäre: auf der einen Seite stehen Juppiter und Mercurius, auf der anderen Amphitruo und sein Diener Sosia, und am Schluß offenbart sich der Götterkönig und verkündet aus himmlischer Wolke die Geburt des Herkules. Das ist freilich alles mit so derbem Humor untermischt, daß die Welt des „Amphitruo" im Grunde doch wieder dieselbe ist wie die des Alltags mit seinen frechen Sklaven, fidelen Jünglingen und griesgrämigen Vätern, geldgierigen Dirnen, eisenfresserischen Kriegern und gesinnungslosen Schmeichlern.

Feiner, anmutiger, stilreiner, kurz „griechischer" sind die sechs Komödien[1]) seines jüngeren Nebenbuhlers P. Terentius Afer († 159), der in frühester Jugend von Karthago nach Rom kam, dort im Hause

1) Übersetzt von J. J. C. Donner: Die Lustspiele des Publius Terentius.

des Terentius Lucanus aufwuchs, und trotzdem ihm nur die Gnade seines Herrn die Freiheit schenkte, Einlaß fand in den feinen, gräzisierenden Kreis, der sich um den jüngeren Scipio scharte. Aber was Terenz an urbaner Eleganz vor Plautus voraus hat, verliert er doppelt an unmittelbarer komischer Wirkung. So ist er trotz der Feinheit, mit der er kopiert, nur ein „halber Menander" geworden.

Für uns galt Terenz — abgesehen von dem beträchtlichen Einfluß, den er von Rosvithas Legendendramen ab auf die Entwicklung des abendländischen Schauspiels ausgeübt hat — bisher hauptsächlich als Ersatz für die verlorene „neuere" attische Komödie. Deshalb tritt er mehr und mehr zurück, je besser wir seine Vorbilder kennen lernen. Doch ist auch er keineswegs ein bloßer Übersetzer: um die Intrige reicher zu gestalten, liebt er es, Väter, Söhne, Liebchen und Sklaven paarweise auftreten zu lassen, und erreicht gerade durch die feine Variierung desselben Typus glückliche Kontrastwirkungen. Zu diesem Zwecke scheut er sich ebensowenig wie Plautus, zwei griechische Stücke zu „kontaminieren", und verteidigt diese Praxis in seinen Prologen gegen die Anfeindungen des „alten Dichters" (= Luscius Lanuvinus), der ihm — merkwürdig genug: er selbst übersetzte Menander — literarischen Diebstahl vorwarf. — Die Komödien des Terenz gehören fast sämtlich der ruhigeren Art der „Comoedia stataria" an, nur der „Eunuchus" strebt nach kräftiger komischer Wirkung, wenn der sechzehnjährige Schlingel Chaerea, als Hämling vermummt, sich Einlaß in das Haus der Hetäre Thais verschafft und keck sofort die Gelegenheit benutzt, bei der schönen Pamphila den Gegenbeweis anzutreten. — Das gefeiertste seiner Stücke wurde der „Selbstquäler" (Heautontimorumenos): Clinia hat das Vaterhaus verlassen, weil der alte Menedemus nichts von seiner Verbindung mit einem schönen, aber armen Mädchen wissen will, und der Vater verzehrt sich nun in Reue und Sehnsucht nach seinem einzigen Kinde und quält sich mit harter Arbeit, um so seine Schuld einigermaßen abzubüßen. Sein Nachbar Chremes versucht vergeblich, ihn zu trösten. Mittlerweile kehrt Clinia zurück und findet bei Clitipho, dem Sohne des Chremes, freundliche Aufnahme. Der schlaue Sklave Syrus gibt die Geliebte Clitiphos, die verschwenderische Dirne Bacchis, für die Freundin Clinias aus, damit Chremes und dann Menedemus sie aufnehmen. Der Hauptwitz beruht darin, daß Chremes das Spiel zu durchschauen glaubt und den armen Menedemus wegen seines leichtsinnigen Sohnes bedauert, wäh-

rend in Wahrheit sein eigener Sohn der Tunichtgut ist und er selbst von Syrus an der Nase herumgeführt wird.

Nach kurzer Blüte mußte auch das römische Drama demselben wilden Seitensprosse Platz machen wie das griechische. Um so auffallender ist es, daß uns noch aus neronischer Zeit neun Tragödien[1]) unter dem unmöglichen Namen „Marcus Lucius Annaeus Seneca" überliefert sind. Es ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß der bekannte Modephilosoph, der Erzieher und Minister Neros gemeint ist (4 vor bis 65 nach Chr.), wenn auch ein direktes Zeugnis für seine Autorschaft fehlt. Die Tragödien selbst sind stark rhetorische Bearbeitungen bekannter klassischer Dramen, vor allem des Euripides und Sophokles, die aber hinter ihren Vorbildern weit zurückbleiben. Schwulst, gesucht antithesenreiche Sprache und frostiges Pathos können den Mangel an innerer Teilnahme nicht verdecken. Bemerkenswert ist die Vorliebe für Greueltaten (im „Hercules furens", in den „Troades", der „Medea", dem „Thyestes") auf offener Bühne — wenn man so sagen darf, denn ob diese Dramen jemals vor Beginn der Neuzeit aufgeführt sind, ist mindestens zweifelhaft. Der literarische Einfluß Senecas ist kaum hoch genug anzuschlagen: er hat auf die Renaissancetragödie viel stärker eingewirkt als die zunächst wenig bekannten griechischen Originale, und der jugendliche Shakespeare, Vondel, Garnier, Rotrou und Corneille, Giraldi und noch Alfieri zeugen von der Nachhaltigkeit dieses Einflusses. Auf sein Vorbild nicht minder als auf die vielgerühmte Schrift des Aristoteles „über die Dichtkunst" (περὶ ποιητικῆς) und die Epistel des Horaz an die Pisonen („ars poetica") beruft sich auch die Kunsttheorie des französischen „klassischen" Dramas.

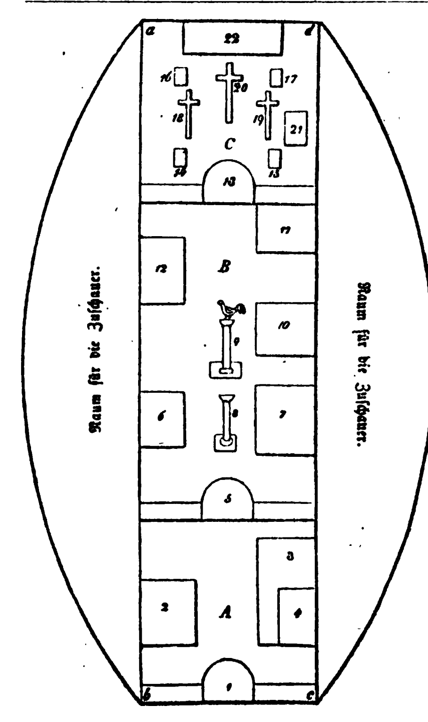
Selbst die gehäufte Darstellung von Greueltaten befriedigte den Blutdurst des kaiserlichen Roms nicht: der wirkliche Massenmord in der Arena peitschte die müden Sinne ganz anders zu „Furcht und Mitleid" auf, wie die noch so entartete Tragödie. So erlag diese den Gladiatorenkämpfen, wie die Komödie dem Mimus, und als der Sieg des neuen Glaubens auch dem blutigen Schlachten ein Ende machte, blieben Mimus und Pantomime als letzte verzerrte Erinnerung an das untergegangene Drama der Antike.

1) Eine zehnte Tragödie, die einzige uns erhaltene praetexta: „Octavia" kann nicht von Seneca herrühren; sie schildert die Verstoßung der Octavia, der ersten Gattin Neros, Seneca selbst tritt auf, und die Prophezeiungen Agrippinas können erst nach Neros Tod gedichtet sein.

IV. Das Drama des christlichen Mittelalters.[1])

Der erbittertste Feind des absterbenden antiken Dramas war die christliche Kirche gewesen, die mit Recht in der einschmeichelnden Frivolität des verwilderten spätantiken Theaters einen ihrer allergefährlichsten Gegner erblickte. Aber wie das alte Drama aus dem alten Glauben erwachsen war, sollte auch das neue aus der neuen Religion hervorgehen, noch mehr: es entsprang dem neuen Gottesdienste selbst! Frühzeitig begann man, das wichtigste Fest der Christenheit, die Feier der Auferstehung des Herrn, besonders glanzvoll auszugestalten: prachtvoll gekleidete Priester psalmodierten mit verteilten Rollen das lateinische Festevangelium, das bald durch Heranziehung der parallelen Überlieferung und allerlei Zusätze erweitert wurde, und begleiteten das Suchen nach der Leiche des Herrn mit entsprechenden mimischen Bewegungen (vgl. die „Tropen" Tuotilos von St. Gallen, um 900). Selbst der Humor fand schon Platz innerhalb dieses kleinen dramatischen Gebildes, so im Wettlauf des Petrus und Johannes nach dem Grabe des Herrn und in der Einführung eines Krämers, bei dem die heiligen Frauen die Spezereien kaufen, mit denen sie den Leib des Gekreuzigten salben wollen. — Reicher noch ließ sich der Weihnachtsgottesdienst ausgestalten, wenn man die gesamten Vorgänge von dem Aufbruche des heiligen Paares nach Bethlehem bis zur Flucht nach Ägypten einbezog. Allmählich wird man freier und behandelt die verschiedensten biblischen wie legendarischen Stoffe; beachtenswert ist vor allen Dingen der Tegernseer „Antichrist" (um 1160), der nach der Apokalypse die Ereignisse vor der Wiederkunft Christi darstellt und mit hohem nationalen Selbstgefühl den deutschen Kaiser dem Papst und den übrigen Königen gegenüberstellt. — Die reichere Ausgestaltung des kirchlichen Dramas zwang naturgemäß zur Hinzuziehung des Laienelements sowie zum Übergang zur Volkssprache und zum Sprechvortrag. Damit verweltlichten die Spiele mehr und mehr, und schon im 12. Jahrhundert begann die Opposition der strenger denkenden Geistlichkeit, die schließlich — ebenso wie der wachsende Umfang der Stücke — zur Verlegung des Spiels auf den Platz vor der Kirche, bald auf einen anderen Platz führte. Wenigstens in den Ländern nördlich der Alpen — Italien beharrte im wesentlichen

1) Vgl. besonders Klein, Band 4 und Creizenach, Band 1.



Mittelalterliche Bühnenanlage.

Nach Hammitzsch, Der moderne Theaterbau.

A, B, C sind die Abteilungen der Bühne. *1.* Das erste Tor. *2.* Die Hölle. *3.* Der Garten Gethsemane. *4.* Der Ölberg. *5.* Das zweite Tor. *6.* Herodes hauß. *7.* Pilatus hauß. *8.* Die sul, daran Jesus gericht (gegeißelt) wird. *9.* Die sul, daruff der guler (Hahn) ist. *10.* Kaivas hus. *11.* Annas huß. *12.* Das huß, in das nachtmal war. *13.* Das dritte Tor. *14—17.* Die Gräber. *18., 19.* Kreuze der beiden Schächer. *20.* Kreuz Christi. *21.* Das hailig grab. *22.* Der himmel.

auf dem alten Standpunkt! Der gewaltige Aufschwung der Städte im späteren Mittelalter und das steigende Selbstbewußtsein der Zünfte und Bruderschaften, denen die Aufführung mehr und mehr zufiel, brachten es mit sich, daß der geistliche Einfluß stark zurücktrat und derb volkstümliche Szenen die heilige Fabel üppig umwucherten. Infolgedessen schwollen die Stücke ungeheuerlich an, so daß die Aufführung oft mehrere Tage und ein ganzes Heer von Darstellern erforderte. — Die Bühne zeigte — da man keinen Wandel der Szenerie kannte — die verschiedenen erforderlichen Schauplätze — sehr häufig Himmel, Erde und Hölle — nebeneinander[1]), doch wurde hauptsächlich wohl auf dem neutralen Platz (campus, circulus) vor den einzelnen Standorten (mansiones) gespielt. Wenigstens ist dies der herrschende Brauch auf dem Kontinent, in England bevorzugte man dagegen das sogenannte „Prozessionsdrama", d. h. man spielte auf großen Karren die einzelnen Teile des um-

1) Die Annahme, diese Schauplätze hätten sich übereinander befunden, auf die Devrients Fausteinrichtung sich gründet, beruhte auf falscher Übersetzung französischer Berichte: wenn diese von mehreren „estages" reden, meinen sie „Gerüste" = mansiones.

fangreichen Misteriendramas[1]) an vorher bestimmten Punkten der Stadt.

Es entspricht nur den allgemeinen kulturellen Verhältnissen, daß Frankreich die Führerrolle in der Entwicklung des mittelalterlichen Dramas zufiel. Bereits der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gehört das älteste französische Theaterstück, das „Adamsspiel" („Representacio Ade") an; wenig später hören wir auch schon den Namen des ältesten uns bekannten mittelalterlichen Dramatikers: Jehan Bodel aus Arras († 1210), der außer lyrischen Gedichten (Schwänken?) und einer „chanson de geste" auch ein seiner kräftigen Realistik halber bemerkenswertes Spiel: „Ju Saint Nicolas" verfaßte. — Neben den eigentlichen Misterien und „miracles" finden wir gelegentlich auch schon erste Versuche im ernsten weltlichen Drama, so 1395 eine Dramatisierung der aus Boccaccio und Petrarca bekannten Novelle „Estoire de Griseldis". Von der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ab erfreut sich dann besonderer Beliebtheit das allegorische Drama, die „Moralität", deren Figuren zum größten Teil personifizierte Tugenden und Laster oder sonstige abstrakte Begriffe sind. Vor allem in den Niederlanden werden diese „Sinnspiele" (spelen van sinne) von den Bruderschaften der Rederijkers gepflegt. Mit ihren scharfen, freilich jeder Entwicklung unfähigen Charakteren und ihrer durchgängig frei erfundenen Handlung gewannen diese Moralitäten auf die Entwicklung der späteren dramatischen Kunst großen Einfluß, auch das Vorherrschen der Allegorie leitet uns unmittelbar in das höfische Renaissancedrama über.

Neben das vorwiegend geistliche, ernste Drama trat früh ein rein lustiges Spiel, offenbar auf uralter volkstümlicher Grundlage sich aufbauend, vielleicht auch von den Künsten der fahrenden ioculatores (joglers, jogleors) beeinflußt, die zum Teil das Erbe des antiken Mimus bewahrt haben mögen, sicher die Kunst verstanden, mit wechselnder Stimmlage dramatische Szenen zu rezitieren und gelegentlich auch Marionetten dazu spielen ließen. Auch hier steht Frankreich an der Spitze der Entwicklung. Vermutlich schon 1262 treffen wir in Adam de le Hale von Arras einen witzigen, übermütigen Komiker, der in

1) Misterium = ministerium (Gottesdienst) ist die lateinische Bezeichnung des geistlichen Spiels, die mit dem griechisch-lateinischen mysterium an sich nichts zu tun hat, doch sind beide Wörter früh miteinander vermengt.

seinem „Spiel Adams, oder Spiel in der Laube“ („Ju Adam ou de la fueillie“) mit aristophanischer Unbekümmertheit sich und seine Familie, die Gesellschaft von Arras und die Kirche verspottet und in dem anmutigen Schäferspiel „Robin et Marion“ zugleich das älteste lustige Singspiel geschaffen hat. Seine Blüte erlebte das mittelalterliche Drama der Franzosen im 15. Jahrhundert. Die Aufführung ist ganz in die Hände von Theatergesellschaften übergegangen. In Paris spielte die „Brüderschaft (zur Darstellung) des Leidens und der Auferstehung unseres Herrn“ („Confrarie de la Passion et Resurreccion Nostre Seigneur“) das geistliche Drama, während die übrigen Gattungen (Moralitäten, Farcen, Soties) ihre Pflege fanden bei der lustigen Gesellschaft der „Kinder ohne Sorge“ („Enfants sans Souci“) und den „Basochiens“, die sich aus den Clercs, den „Referendaren“ des Pariser Parlaments rekrutierten. Aus den Kreisen der Basoche scheint auch eine der bedeutendsten Leistungen französischer Komik zu stammen, die tolle Posse vom „Maistre Pathelin“ (um 1465), die noch heute auf der französischen Bühne lebt. — Neben diesen und zahlreichen anderen glänzenden Schöpfungen des „esprit gaulois“ verblassen freilich die Spiele von Robin Hood und seinen Gesellen Friar Tuck und Little John, wie die unflätigen „Dasnachtspiele“ der Nürnberger Hans Rosenplüt und Hans Folz, und haben selbst die launig-behaglichen Schwänke unseres braven Hans Sachs (1494—1576) einen schweren Stand.

V. Das Drama des Rinascimento.[1]

Ein gefährlicher Feind mußte dem mittelalterlichen Drama in dem steigenden Interesse für die antike Kunst erwachsen: Terenz war das ganze Mittelalter hindurch ein beliebter Schulschriftsteller geblieben, seit 1300 etwa beschäftigte man sich auch wieder mit Seneca, und als 1428 Nicolaus von Trier zu den bisher bekannten plautinischen Komödien zwölf weitere entdeckte, rückte auch Plautus wieder in den Vordergrund. Schon 1314 finden wir eine erste, allerdings noch rein literarische Nachahmung des antiken Dramas in Albertino Mussatos Tragödie „Ecerinis“, die in bemerkenswert gutem Latein und in engem Anschluß an Seneca die blutigen Taten und den Untergang des „Teufelssohnes“ Ezzelino da Romano, des wildesten Parteigän-

1) Vgl. besonders Wiese-Percopo, Geschichte der italienischen Literatur. 1899.

gers Friedrichs II., darstellt. Mit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts beginnen auch die zahlreichen Übersetzungen antiker Schauspiele in die modernen Volkssprachen. Trotzdem bleibt die Herrschaft des mittelalterlichen Dramas bis gegen Ende des Quattrocento unbestritten, da man, von Livius verleitet, glaubte, die antiken Dramen seien zum Vorlesen bestimmt gewesen. Erst die Plautusaufführungen des Pomponius Laetus in Rom (seit 1471) brachten die entscheidende Wendung, und seitdem beginnt der Kampf der neuen antikisierenden Kunst gegen die alte christlich-volkstümliche, deren Formlosigkeit und stilwidrige Mengung von komischen und tragischen Elementen das humanistische Feingefühl beleidigte. Schlimmer war, daß die kirchliche Reformbewegung der naiven Einfalt ein Ende machte, die am Auftreten Gottvaters wie der Darstellung allerheiligster Glaubensmysterien durch schlichte Handwerker keinen Anstoß genommen hatte. Schließlich griff die Staatsgewalt ein und verbot die alten Mysterienaufführungen (vgl. das Vorgehen Heinrichs VIII. gegen die Spiele in Canterbury seit 1538 und die Beschlüsse des Pariser Parlaments 1541 und 1548, die der „Confrérie de la Passion" die Aufführung geistlicher Spiele untersagten, ihr dafür aber ein Privileg für weltliche Stücke verliehen). So hielt sich das geistliche Drama nur hier und da in weltvergessenen Winkeln — hier, wie in Oberammergau, wenn auch mehrfach umgestaltet, bis auf unsere Zeit — in der Regel aber trat an seine Stelle das biblische Schuldrama, das in endloser Wiederkehr, besonders im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland, die Schicksale Josephs, der schönen Esther, der keuschen Susanna, des verlorenen Sohns usw. behandelte, oft auch als Streitwaffe im Kampfe zwischen altem und neuem Glauben benutzt wurde und, immer mehr vom klassizistischen Drama beeinflußt, schließlich im lateinischen Jesuitendrama des 17. Jahrhunderts eine letzte farbenprächtige, taube Blüte trieb.

In Italien, wo das geistliche Drama, trotz aller Pracht der „sacre rappresentazioni" und der Passionsaufführungen im Kolosseum, nie den gleichen Einfluß gewonnen hatte wie in den nördlichen Ländern und wo die Renaissancebewegung zudem als nationale Angelegenheit aufgefaßt wurde, entfaltete sich auch das antikisierende Drama am ersten. Die Entwicklung des selbständigen italienischen Dramas schließt dafür freilich auch im wesentlichen schon zu einer Zeit ab, wo die übrigen Literaturen eben erst in den Wett-

kampf eintreten. Für die äußere Gestaltung des neuen Dramas wichtig ist die durchgängige Verlegung der Bühne in das Innere von Höfen oder Sälen.[1]) Auf das Bühnenbild bestimmend wirkte das Vorbild der (italienischen) Plautusaufführungen am Hofe Ercoles I. von Ferrara (seit 1486). Den Hintergrund bildet eine perspektivische Stadtansicht und nur die Häuser rechts und links erinnern an die alten „mansiones". Bei dem Fehlen veränderlicher Kulissen, deren Erfindung erst dem 17. Jahrhundert angehört, mußte der Schauplatz unverändert bleiben, und so erklärt sich die Einheit des Orts im antikisierenden Theater, die man dann, ebenso wie die der Zeit und Handlung, durch Berufung auf das Muster der Griechen und Römer und die antike Kunsttheorie zu begründen suchte.

Die ersten Schöpfungen des erwachenden italienischen Dramas sind anspruchslose mythologische Szenen, die als „Interludien" oder „Intermedien" in die Aufführung klassischer Stücke eingeschoben wurden. Nicht viel mehr ist trotz der tragischen Fabel auch das erste selbständige italienische Schauspiel, der „Orpheus" („Orfeo") des Angelo Ambrogini Poliziano, der 1472 in Mantua zu Ehren des Kardinals Francesco Gonzaga aufgeführt wurde. Von den ferraresischen Plautusaufführungen angeregt und im engsten Anschluß an die römische Komödie schuf dann Lodovico Ariosto (1474—1533) seine „Kistenkomödie" („Cassaria") 1508 und „die Untergeschobenen" („I suppositi") 1509 — beides „Kontaminationen" aus Plautus und Terenz, wenn auch die gröbere Art des Umbriers den Dichter stärker beeinflußte als die urbane Glätte des Menanderschülers. Die zweite dieser Komödien verlegt ebenso wie die späteren Lustspiele Ariosts die stark gepfefferte Handlung unbefangen in das Italien seiner Zeit und eröffnet damit die lange Reihe satirischer Angriffe auf die allgemeine Sittenlosigkeit, die ihren Höhepunkt findet in dem bedeutendsten Lustspiel der Renaissance, in der „Mandragola" („Hexentrank") des berühmten Florentiner Staatsmannes Niccolò Machiavelli (1469—1527) und in der Schöpfung der in den Mittelpunkt der dramatischen Intrige gerückten Gestalt des Fra Timoteo, der als frommer Beichtvater die letzten moralischen Bedenken der von ihrem eigenen, törichten Gatten zum Ehebruch gedrängten keuschen Lucrezia zerstreut. Wieviel die Zeit an pikanter Würze vertragen konnte,

1) Auch das mittelalterliche Drama ist zum Teil schon in geschlossenen Räumen aufgeführt worden, vgl. z. B. das Theater der „Confrérie de la Passion" in Paris und Lyon.

zeigt am besten die „Calandria" des späteren Kardinals Bibbiena, die die Komik der „Menächmen" noch dadurch überbietet, daß die zum Verwechseln einander ähnlichen Zwillinge Bruder und Schwester sind und durch eine merkwürdige Verkettung der Umstände außerdem auch noch beide im Kostüm und Amt das entgegengesetzte Geschlecht zu verkörpern haben, woraus sich dann eine Menge erbaulicher Situationen ergibt, über die sich Papst und Kardinäle wie die vornehmen Damen des Hofes von Urbino 1513 köstlich amüsierten. Um die Mitte des Jahrhunderts etwa entwickelte sich neben dieser „Hofkomödie" (commedia erudita), zu der auch der „göttliche" Aretino, der Tyrannenmörder Lorenzino de' Medici und Giordano Bruno beisteuerten, zunächst in Venedig ein derb volkstümliches Dialektlustspiel, das besonders von der Schauspielertruppe des Angelo Beolco (Ruzante = der Scherzende) gepflegt wurde. Aus diesem entstand schließlich die „Berufskomödie" (commedia dell' arte), deren Figuren (Pantalone, Dottore, Capitano Spavento, Arlecchino, Brighella) immer wiederkehrende, fest ausgeprägte Typen sind, so daß der „Dichter" nur die Intrige roh zu skizzieren braucht, während der gesamte Text von den Schauspielern improvisiert wird. Dies tolle Spiel, das an die Routine der Darsteller große Anforderungen stellte, auf kunstmäßige Ausgestaltung aber von vornherein verzichtete, verbreitete sich mit den wandernden italienischen Schauspielertruppen über ganz Europa und gab besonders in Frankreich den Anstoß zur Schöpfung der klassischen Komödie Molières.

Weit stärker noch als das Lustspiel ist die italienische Tragödie von dem Vorbild der Antike beeinflußt. Auf griechischen Bahnen wandelt dabei fast nur der erste der klassizistischen Tragiker, Giangiorgio Trissino, dessen „Sofonisba" (1515) bei aller Unbeholfenheit der Nachahmung ein sorgfältiges Studium des Sophokles und Euripides verrät. Sonst ist Seneca der Abgott, der mit peinlichster Sorgfalt nachgeahmt wird. Der Chor von meistenteils höchst gleichgültigen Frauen oder Greisen, von dem sich nur Aretino einigermaßen freimacht, die starke Beschränkung der Personenzahl, die langen pathetischen Tiraden und Botenreden, der stichomythisch zugespitzte, antithesenreiche Dialog, die unglückweissagenden Träume, die ewigen Ammen und treuen Diener als „confidentes" und „confidents", gelegentlich auch ein „deus ex machina", die Einführung der fünf Akte und der Wechsel zwischen lyrischen Strophen und reimlosen Jamben[1]), endlich die viel umstrittenen drei

1) Schon Trissino verwendet anstatt des antiken Senars den Endeca-

Einheiten (Ort, Zeit, Handlung) — das alles ist dem tragischen Dichter des kaiserlichen Roms mit derselben bedingungslosen Bewunderung nachgebildet, die gleichzeitig nach dem Muster des Pantheons christliche Dome wölbte oder im Laokoon und Apollo von Belvedere die unerreichbaren Vorbilder aller bildenden Kunst erblickte. Verhängnisvoll für die Entwicklung des italienischen Trauerspiels aber wurde, daß schon Trissinos Nebenbuhler Giovanni Rucellai sich von Seneca (und dem aristotelischen φόβος) verleiten ließ, das Tragische mit dem Gräßlichen zu verwechseln. Schon seine „Rosmonda" (1515) malt das wilde Gastmahl Alboins, bei dem die Gepidenfürstin aus dem Schädel ihres erschlagenen Vaters trinken muß. Auch die Tragödien Giovan Battista Giraldis, Luigi Grotos, Sperone Speronis und Lodovico Dolces schwelgen in Blutschande, raffiniertem Abschlachten auf offener Bühne und thyesteischen Mahlzeiten. Finden wir doch selbst Torquato Tasso (1544—1595) im „Ré Torrismondo" auf der gleichen Bahn. Demgegenüber muß es schon als Erlösung bezeichnet werden, wenn Pietro Aretino seinen Horatier die jammernde Schwester bei den Haaren von der Bühne schleppen und hinter der Szene ermorden läßt; auch sonst ist die „Orazia" (1546) eine der bemerkenswertesten Schöpfungen der italienischen Tragödie, und besonders der Schluß, die Berufung des Horatius an das Volk und seine Freisprechung durch die Volksversammlung, ist der höfisch einschränkenden Lösung Corneilles weit überlegen.

Für die Entwicklung des Dramas überhaupt ist wichtig, daß Giraldi (Cinthio) außer seiner fürchterlichen „Orbecche" (1541) mit der „Arrenopia" (1562) das „romantische Drama" („dramma nuovo") begründete, das seinen Stoff nicht mehr antiker Sage und Geschichte, sondern der modernen italienischen Novellenliteratur entnimmt[1]), und daß er damit dem Theater eine neue, unerschöpfliche Fundgrube erschloß, aus der besonders Shakespeare und die Spanier mit vollen Händen entlehnten.

Neben dem Lustspiel und der Tragödie entwickelte sich etwa seit 1555 (Agostino Beccari: „das Opfer" = „il Sacrificio") als besondere Gattung das Schäferdrama, dessen unmögliche „arkadische" Lebensverhält-

---

sillabo, der dann als „Blankvers" auch das Metrum des englischen und deutschen klassischen Dramas geworden ist.

1) Der Stoff der „Arrenopia" stammt aus Giraldis eigener Novellensammlung „Ecatommiti" (III,1).

nisse bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts höfische Dichtung und höfisches Leben beeinflussen, und das in den vielgerühmten Schöpfungen Tassos: „Aminta“ (1572) und Battista Guarinis: „il Pastor Fido“ („Getreuer Hirte“) (1581/90) seinen Höhepunkt erreicht. Im engen Anschluß an das selbst schon stark mit musikalischen Elementen durchsetzte Schäferdrama entsteht dann in den letzten Jahren des Cinquecento die italienische Oper (dramma per musica), die mit dem mythologischen Melodram des Florentiners Ottavio Rinuccini „Dafne“[1]) 1594 ihren Siegeszug begann, deren prunkvolle Inszenierung das Vorbild der modernen Illusionsbühne wurde, und die noch im 18. Jahrhundert in Pietro Metastasio-Trapassi (1698—1782) einen glänzenden Textdichter aufzuweisen hat.

VI. Das elisabethanische Drama.[2])

Erlag in Italien die mittelalterliche Kunst fast kampflos, so war sie in den Ländern nördlich der Alpen allzufest eingewurzelt, entsprach allzusehr den Bedürfnissen sämtlicher Klassen der Bevölkerung, als daß die neue antikisierende sie ohne weiteres hätte verdrängen können. Und als die Renaissance auch nach Norden vordrang, konnte sie nur durch Paktieren mit den bereits vorhandenen Mächten zur Herrschaft gelangen — die starke nationale Begeisterung, die in Italien ihr zu raschem Siege verholfen hatte, fiel jenseits der Berge natürlich fort, und wo trotzdem der Versuch gemacht wurde, unmittelbar im Anschluß an die Antike oder die neue italienische Kunst eine nordische Renaissance zu schaffen, konnte es sich nur um Experimente verhältnismäßig beschränkter, höfischer oder gelehrter Kreise handeln. Der Kampf zwischen alter und neuer Zeit füllt daher im Norden das ganze 16. und zum großen Teil auch noch das 17. Jahrhundert aus: am frühesten vollzog sich der Ausgleich zwischen klassischer Bildung und kräftiger Volkseigenart in England.

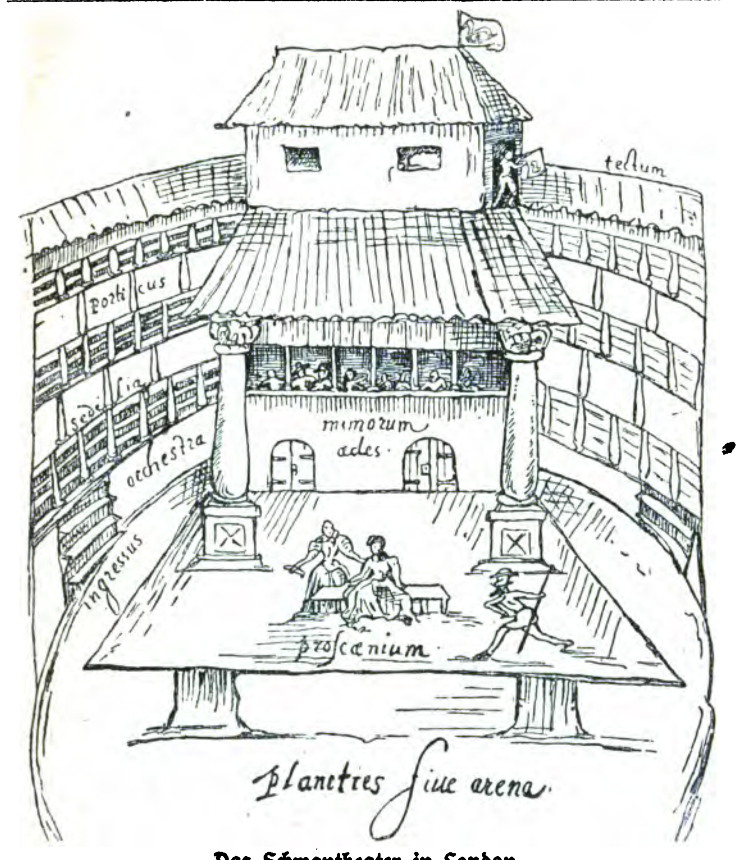
Trotz des Eingreifens der Staatsgewalt blühten hier die alten Misterien, von deren Bedeutung noch heute die großen Sammlungen der

1) Von Jacopo Peri und Guilio Caccini komponiert.

2) Vgl. besonders Creizenach, Band 3—5; F. E. Schelling: Elizabethan Drama; A. W. Ward: A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne; The Cambridge History of English Literature Bd. 5 u. 6; R. Wülker: Geschichte der englischen Literatur; Prölß, Band 2, 2; Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

York- und der Towneley-Misteries, der Chester- und der Coventry-Plays zeugen, bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts fort; besonders die Moralitäten behaupteten sich erfolgreich in der Gunst der Masse, finden wir doch selbst bei den sonst so theaterfeindlichen Puritanern einen Versuch, die alte Form für ihre Zwecke zu nützen („New Custom", 1573). Charakteristisch für das starke Nationalgefühl der Tudorzeit ist es, daß sich aus der Moralität und versprengten Einflüssen des antikisierenden Dramas eine neue dramatische Gattung entwickelte: die „true tragedy" oder „history", die in kühnen Umrissen und in engem Anschluß an die großen Chroniken der Tudorzeit (Holinshed und Hall) die Taten und Leiden britischer Könige verherrlicht.[1]) An das Renaissancedrama erinnert — selbst in Shakespeares „Königsdramen" — nicht viel mehr als die ziemlich äußerliche Akteinteilung, die freilich im Notfall dieselbe Königsgeschichte in zwei bis drei Dramen zerschlägt, der Blankvers der ernsten Partien und ganz gelegentlich einmal die Einführung des „Chorus" („Heinrich V."). Der bunte Wechsel des Orts, nicht bloß von „Akt" zu „Akt", sondern von Szene zu Szene, die Ausdehnung der Handlung über Jahre und Jahrzehnte, die kaleidoskopisch wechselnde Handlung selbst, die nur in der Gestaltung der Hauptcharaktere (Richard III., Richard II. usw.) den modernen Meister erkennen läßt, und die willkürliche Folge von heiteren und tragischen Prosa- und Versszenen gehören ganz dem mittelalterlichen Drama an. Der losen Form, deren Vorzüge gegenüber dem italienisch-französischen Einheitszwang auf der Hand liegen, deren künstlerische Gefahren aber ebenfalls klar sind, zumal wenn keine straff geschlossene Handlung der allgemeinen Auflockerung des dramatischen Gefüges entgegenwirkt, kam die Art der Aufführung bequem entgegen: das Charakteristische der sogenannten Shakespearebühne ist — ähnlich wie in Italien — wieder die Verlegung der Aufführung in geschlossene Räume, genauer in einen Hofraum mit umlaufenden Galerien. Wenn aber der perspektivische Hintergrund der ferraresischen Bühne moderner Illusionswirkung wenigstens zustrebte, so beschränkt

1) Den Zusammenhang mit der alten Moralität zeigt deutlich das Auftreten abstrakter Figuren (Sedycyon, Cyvyle Order, Pryvate Welth etc.) in John Bales: „Kynge John" (1539), der ältesten dieser „true tragedies"; Ansätze zur historischen Moralität finden sich übrigens auch in Frankreich, vgl. den „Siège d'Orléans" (um 1440) und Pierre Gringores „Mistère de la Vie monseigneur sainct Loys" (um 1500), und in Holland.



Das Schwantheater in London.
Nach einer von K. Th. Gaedertz in der Universitätsbibliothek zu Utrecht aufgefundenen Zeichnung Jan de Wittes (1596), vgl. Gaedertz, „Zur altenglischen Bühne“.

sich das englische Theater durchaus auf symbolische Andeutung. An Stelle des *Nebeneinanders* der Schauplätze im mittelalterlichen Drama ist aus Raummangel ein *Ineinander* getreten. Die eigentliche Bühne (*Hinterbühne*) ist nach dem Zuschauerraum zu durch zwei freistehende Säulen, die das Dach der Bühne tragen, und durch Vorhänge abgeschlossen. Die Plattform springt aber ohne jede Dekoration zu bei-

den Seiten der Hinterbühne und besonders nach vorn weit in den Zuschauerraum hinaus (Vorderbühne). Spielt die Eingangsszene auf der Vorderbühne, so kann sich die zweite Szene unmittelbar daranschließen, und das Aufziehen des Vorhangs mag den Ortswechsel symbolisieren. Bei großen Szenen konnten auch beide Bühnen gleichzeitig benutzt werden. Einen dritten Schauplatz (Oberbühne) boten diejenigen Logen der um den Saal laufenden Galerie, die sich über der Hinterbühne befanden, für Balkonszenen usw. (vgl. „Romeo und Julia", Akt II Sz. 3 und Akt III Sz. 5). Schließlich stand noch ein vierter Schauplatz (Flur) zur Verfügung: die Hinterbühne war nach dem „Schauspielerhaus" zu durch Türen oder Vorhänge abgeschlossen, die eventuell geöffnet werden mochten.[1]) Die Benutzung des Flurs konnte indessen nur ausnahmsweise in Frage kommen, da das stark vorspringende Dach der Bühne einem großen Teile des Publikums die Aussicht auf ihn versperren mußte.[2]) Der einfache Wechsel zwischen diesen drei bis vier Schauplätzen und der Verzicht auf so gut wie jede illusionsfördernde Dekoration mindestens auf der Vorderbühne — ob zur Bezeichnung des Schauplatzes Plakate, wie die Bühnenbemerkungen zu zwei Komödien William Percys (1601 und 1603) sie erschließen lassen, regelmäßig verwendet wurden, muß dahingestellt bleiben — beseitigte von selbst alle die Probleme, die für uns erst die Erfindung der Drehbühne einer befriedigenden Lösung genähert hat, und ermöglichte die pausenlose flotte Aufeinanderfolge der Szenen, so daß Shakespeare vom „two hours' traffic of our stage" (Zweistundenbetrieb unserer Bühne) sprechen kann. Über die prunkende Inszenierung der Meininger, Beerbohm Trees und Reinhardts würde vermutlich niemand sich mehr wundern als Shakespeare selbst, der seinen Versen und der Einbildungskraft der Zuschauer mehr zutraute, als die prachtvollste Bühnendekoration vortäuschen kann, und daß das elisabethanische Lustspiel wenigstens mit einer noch viel einfacheren Bühne auskommen kann, beweisen die englischen „garden" und „open air performances".[3]) — Eine starke

1) Hinter diesen Vorhängen verbirgt sich z. B. Polonius („Hamlet", Akt III, Sz. 4).

2) Die oben beschriebene Bühne ist die des Schwantheaters in London; ob sie in allen Stücken maßgebend ist, läßt sich nicht entscheiden.

3) Ich erinnere mich z. B. einer sehr reizvollen Vorstellung von Peeles „Arraignment of Paris" durch die Mermaid Troop in den Gärten von Worcester College-Oxford, August 1905 — auch bei uns bringt das Harzer Bergtheater gelegentlich Shakespeareaufführungen.

Stütze mußte die zugleich freiere und konservativere Richtung des englischen Theaters vor allem darin finden, daß es in England früher als in anderen europäischen Ländern zur Bildung berufsmäßiger Schauspielertruppen gekommen zu sein scheint — schon 1417 finden wir englische Schauspieler auf dem Konzil zu Konstanz —, daß trotz alles Interesses des Hofes, besonders der Königin Elisabeth, für theatralische Aufführungen die Londoner Schauspielergesellschaften doch im wesentlichen von der Gunst der breiten bürgerlichen Massen abhingen, und daß die hervorragendsten Schauspieldichter der elisabethanischen Zeit in unmittelbarer Verbindung mit dem Theater standen, zum großen Teil ihm als Darsteller angehörten.

Gegen Mitte des Jahrhunderts beginnt der neue Geschmack sich bemerklich zu machen. Außer der antiken Dichtung wirkte auf England natürlich auch schon die neue italienische, und ganz ähnlich wie an den italienischen Fürstenhöfen sind auch hier Interludien und höfische Spiele (pageants und masques) die ersten Vorboten der neuen Zeit.[1]) Leichte Lustspiele folgen, zum Teil bloß Bearbeitungen oder Übersetzungen lateinischer und italienischer Komödien, teils schon mit Ansätzen zu selbständiger Entwicklung wie in Udalls „Ralph Roister Doister" (1552), in dem der unsterbliche miles gloriosus der Menanderkomödie zur Abwechselung als Engländer sich vermummt. Die antikisierende Tragödie erscheint für uns zum erstenmal 1561 mit der „Tragidie of Ferrex and Porrex", alias „Gorboduc", einer politischen Kompaniearbeit von Thomas Norton und Thomas Sackville, die ihren Stoff, wie die „true tragedy", der britischen Geschichte entlehnt, allerdings sagenhafter Vorzeit, und trotz aller Verachtung der Einheiten[2]) einen entschiedenen Bruch mit der Vergangenheit und einen wichtigen Schritt zum Renaissancedrama bedeutet. — Über das Maß des „Gorboduc" geht — abgesehen von direkten Übersetzungen — das elisabethanische Drama selten hinaus. Es entnimmt dem italienischen Drama zunächst das Stoffgebiet: Sage, Geschichte und Novelle, und die Form des reimlosen fünffüßigen Jambus (blank verse), in der zuerst Surreys Äneisübersetzung (Buch II und IV gedruckt 1557,

1) Eins der frühesten dieser Interludien „Calisto and Meliboea", eine sehr freie Bearbeitung der spanischen „Celestina" (vgl. Kap. VIII), wäre, abgesehen von seinem geringen Umfang, als erstes „regelmäßiges" Drama zu bezeichnen.

2) Die Ortseinheit ist z. B. Britannien!

IV allein kurz vorher) den italienischen endecasillabo nachzubilden versucht hatte. Dem antiken wie italienischen Brauche entspricht die Ausdehnung der epischen Partien, besonders der „Botenreden", wie die Einführung des Chors. Allerdings ist dieser von vornherein sehr schwach besetzt[1]) und schrumpft bald auf eine einzige Person zusammen[2]) oder tritt gar nur ein einziges Mal im Drama auf.[3]) Auch singt er in der Regel nicht, sondern spricht Blankverse[4]), und was er sagt, sind weniger Betrachtungen über das Geschehene als die notwendige epische Überleitung zum Folgenden; oder es steht wohl „Chorus" am Ende des Akts, aber dann folgt nur eine Bühnenbemerkung wie: „Enter Bohan and the Fairy King after the First Act, to them a round of fairies, or some prittie dance" (Greene: „Jakob IV.": nach dem ersten Akt treten Bohan und der Elfenkönig auf, dazu ein Elfenreigen oder ein hübscher Tanz). So ist es kein Wunder, daß er in der Regel ganz fehlt. Mißverstandener antikisierender Aufputz ist schließlich die Pantomime (domme show), die den Inhalt jedes Aktes vorher symbolisch darstellt; doch fand das Beispiel des „Gorboduc" hier nur sehr vereinzelt Nachfolge.[5]) — Trotzdem so im wesentlichen der „Gorboduc" mit dem späteren Drama übereinstimmt und Tragödien der sechziger und siebziger Jahre deutlich seinen Einfluß verraten, ist das Geburtsjahr des modernen englischen Dramas doch erst 1587, und sein Schöpfer ist Christopher Marlowe!

Marlowe und die Vorläufer Shakespeares.[6])

Christopher (Kit) Marlowe wurde 1564 als Sohn eines Schusters in Canterbury geboren, studierte in Cambridge, wurde Bakka-

1) „Foure auncient and sage men of Brittaine" im „Gorboduc", „four maidens" in „Tancred and Gismonde", „Ghost of Andrea and Reuenge" in der „Spanish Tragedy" usw.

2) Venus in Greenes „Alphonsus", Gower im „Pericles" usw.

3) Time im „Wintermärchen" (Akt IV, Sz. 1).

4) Universitätsstücke wie „Fuimus Troes, the True Troians" kennen freilich wirkliche Chorlieder.

5) Vgl. das „Stück im Stück" („Hamlet", Akt III, Sz. 2).

6) Ausgaben der vor- und nachshakespeareschen Dramatiker bietet die Sammlung „The Old Dramatists", London, Routledge; W. A. Neilson, The chief Elizabethan Dramatists excluding Shakespeare (1916); die bequemsten Übersetzungen Fr. Bodenstedt: „Shakespeares Zeitgenossen". — Vgl. ferner Alg. Charles Swinburne: „The Age of Shakespeare". London 1908.

laureus und Magister, ging nach London, erwarb dort rasch den Ruhm des größten dramatischen Dichters seiner Zeit und wurde schon 1593 in einer Wirtshausprügelei erstochen. Das ist mit dürren Worten so ziemlich alles, was wir über ihn wissen. In den letzten sechs Jahren seines Lebens verfaßte er außer Übersetzungen, dem reizenden Liedchen „Come, live with me, and be my love" und einem von Chapman vollendeten epischen Gedicht „Hero und Leander", sechs große Tragödien (von denen die letzte: „Dido" auch erst von Nashe beendet wurde).

Schon sein erstes Drama „Tamburlaine the Great" (Tamerlan der Große, 1587) zeigt den echten Marlowe: das Ganze ist kühn konzipiert und mit breiten Pinselstrichen hingeworfen, Szenen und Akte sind nicht eben sorgfältig zusammengefügt, aber doch durch den großen beherrschenden Hauptcharakter zusammengehalten, mit der Arbeit indes erlahmt die Gestaltungskraft des Dichters, und die sich häufenden Greuel und immer maßloser dröhnenden Hyperbeln dienen nur dazu, den „Gründling" darüber hinwegzutäuschen. Trotzdem errang die aus zweimal fünf Akten bestehende Tragödie einen ungeheuren Erfolg — und mit Recht! Nie zuvor hatte das englische Publikum Verse von solcher Glut und Wucht gehört, nie zuvor über die weltbedeutenden Bretter — wenn auch noch so gigantisch karikiert — einen Helden schreiten sehen, einen Titanen, dessen nie gestillter Durst nach Macht Fürsten, Völker und Reiche zermalmt, und der doch ein Mensch ist und am Sterbebette seines Weibes nicht bloß Schicksal und Götter lästert, sondern auch sanfter Rührung zugänglich ist:

Blacke is the beauty of the brightest day;
The golden balle of heauens eternall fire,
That danc'd with glorie on the siluer waues,
Now wants the fewell that enflamde his beames.

(Schwarz ist die Schönheit auch des hellsten Tages;
Dem goldnen Ball des ewgen Himmelsfeuers,
Der herrlich auf den Silberwogen tanzte,
Fehlt jetzt der Stoff, der seine Strahlen fachte.)

Den gleichen dämonischen Typus des rücksichtslos nach Macht strebenden Gewaltmenschen — offenbar einen ins Übermenschliche gesteigerten Marlowe selbst — zeigen auch die „Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta" (Der reiche Jude von Malta) und — in Ansätzen wenigstens — die „Tragicall Historie of D. Faustus". — Der maltesische Jude ist in seinem wilden Christenhaß, dem Vollgefühl der Macht, die ihm maßloser Reichtum verleiht, wie der Liebe

zu seiner Tochter das unverkennbare Vorbild Shylocks, aber wenn Shakespeare — entsprechend den Verhältnissen des wirklichen Lebens — seinen Shylock nur privater Rachgier frönen läßt und ihn schließlich sogar zur halb lächerlichen Figur herabdrückt, so nimmt Barabas wirklich Rache an seinen Feinden, verrät Malta an die Türken und wird selbst Gouverneur der eroberten Stadt, bis er auch die neuen Gewalthaber verrät und dabei selbst — im wörtlichsten Sinn — in die Grube fällt, die er anderen gegraben hat. — Marlowes „Faust" (1594 aufgeführt) ist uns leider nur in unordentlichen sowie in stark erweiterten Drucken aus dem nächsten Jahrhundert erhalten. Die beiden wundervollen Monologe zu Beginn und Schluß des Stückes, besonders der zweite mit der immer wachsenden Gewissensangst Fausts in der letzten Stunde vor seinem schrecklichen Ende, stechen empfindlich ab von den banalen Späßen Wagners und des Clowns oder den Scherzen, die sich Faust und Mephistophilis mit dem Papst und seinen Kardinälen erlauben. Für die Weltliteratur wichtig ist, daß Marlowes „Faustus" 1596 von den englischen Komödianten (vgl. Kap. VII) nach Deutschland gebracht wurde und dort aus ihm das Puppenspiel hervorging, das Lessing wie Goethe den Gedanken eines Faustdramas nahelegte, — beginnt doch noch Goethes Dichtung mit der gleichen Verzweiflung an erlernbarem Wissen und dem Preise magischer Zauberkunst!

Die späteren Dramen treten neben den bisher besprochenen zurück, nur „Edward II." mahnt an die Königsdramen des großen Nachfolgers. Mag sein, daß mit zunehmender Reife und künstlerischer Einsicht Marlowe wirklich ein ebenbürtiger Rivale Shakespeares geworden wäre — seine Fehler sind die typischen der Jugend —, so flammt sein unstetes Licht nur für Augenblicke über den nächtigen Himmel und erlischt fast genau zur selben Zeit, wo die ersten Strahlen der kommenden Sonne den Horizont erhellen:

Cut is the branche that might haue grown ful straight,
And burned is Apolloes Laurel bough.

(Tot ist der Ast, der hoch hätt' wachsen können,
Verdorrt ist nun Apollos Lorbeerzweig.)

Die gleichstrebenden Freunde Marlowes: Kyd, Peele, Greene, Lodge und Nashe haben noch mehr als er selbst darunter zu leiden, daß ein unendlich Größerer ihnen folgte. Daß sie dem mächtigen Impulse Marlowes ohne Zaudern folgten, macht sie ihrem Vorbild wie einander nur allzu ähnlich, selbst in ihrem Lebensgang: Cambridge oder Ox-

ford, B. A. und M. A., dann ein wildes Bohémienleben in London und ein mehr oder minder klägliches Ende! In der Shakespeareforschung spielen ihre Namen eine große Rolle, bei seinen „strittigen" oder den „von ihm überarbeiteten alten Stücken" wird der Name bald des einen, bald des anderen als der des wahren Verfassers genannt, und ihr Hauptruhm ist nun der geworden, daß sie nahe genug an Shakespeare herankamen, um von uns mit ihm selbst verwechselt werden zu können. Selbst Robert Greene hat der bittere Hohn, mit dem er den glücklicheren Genius niederzuspotten dachte, nicht davor bewahren können, daß sein bestes und frischstes Werk: „George a Greene, the Pinner of Wakefield" („Der Flurschütz von Wakefield") dem „einzigen Bühnenerschütterer (Shake-scene) des Landes" zugeschrieben wurde[1]), und Thomas Kyds vielgerühmte, greuelreiche „Spanish Tragedie" erscheint uns jetzt nur noch wie eine Art Vorstudie zu „Titus Andronicus".

Mehr aus stilistischen Gründen ist schließlich noch John Lyly[2]) (1554—1606) zu nennen, der dem Beispiel der Italiener (und Gascoignes Übersetzung der „Suppositi") folgend, zuerst seine Lustspiele in Prosa schrieb („Alexander und Campaspe", um 1581). Er ist für das englische Drama der Begründer jener rhythmisch-emphatischen, geistreich mit gehäuften Antithesen, wunderlichen Vergleichen (nach Erasmus), Reimen und Stabreimen spielenden Ausdrucksweise, die wir nach seinem Hauptwerke: dem modischen Erziehungsroman „Euphues" 1578) gewöhnlich Euphuismus[3]) nennen, und von der auch Shakespeare nicht frei blieb.

Shakespeare.[4])

„Sweet Swan of Auon!"

William (Bill) Shakespeare (Shakspere) wurde am 26. April 1564 in der Kirche von Stratford am Avon getauft, das Datum der

1) Wenn Greene wirklich der Verfasser des „Pinner of Wakefield" ist!

2) A. Feuillerat, John Lily. 1910.

3) Mit Unrecht dehnte man früher häufig den Begriff „Euphuismus" auf die dem ganzen Renaissancealter eigentümliche Neigung zu schnörkelhaft-gekünstelter Sprechweise überhaupt aus, die besonders in Spanien beliebt wurde („Gongorismus"). Eigentlicher Euphuismus findet sich, zumal bei Shakespeare, nur selten, und der gespreizte Schwulst des Don Adriano de Armado („Love's Labour's Lost") hat mit dem trotz allem klaren und eleganten Englisch Lylys nichts zu tun.

4) Die bequemste Ausgabe ist 1916 bei B. Tauchnitz-Leipzig erschienen; Liebhaber, die sich an der alten Orthographie nicht stoßen, finden den Abdruck der ersten Folio bei Fisher & Unwin, London 1906 (The

Geburt kennen wir nicht. Sein Vater war, trotz der Geldverlegenheiten der sechziger und siebziger Jahre, ein angesehener Bürger des Städtchens und der Tradition nach Ackerbürger und Fleischer oder Handschuhmacher oder Wollhändler. William besuchte die „grammar school“ von Stratford und wird dort trotz Ben Jonsons Spott über sein „small Latine and lesse Greek“ (wenig Latein und noch weniger Griechisch — ein Ausdruck des Italieners Minturno —) Ovid, Vergil, Terenz und Seneca gelesen haben. Im Dezember 1582 verheiratete er sich — anscheinend ohne Einwilligung seiner Eltern und ohne vorhergehende Verlobung — mit einem acht Jahre älteren Mädchen: Anna Hathaway aus dem benachbarten Shottery, und im Mai 1583 wurde ihm seine erste Tochter Susanna geboren. Dann scheint er als Wilderer mit dem Ritter Thomas Lucy von Charlecote aneinandergeraten zu sein und ging (1585 oder 1586?), vielleicht auch vor seiner Rache flüchtend, nach London. 1592 höhnt ihn der sterbende Greene als „vpstart Crow, beautified with our feathers that . . . being an absolute Johannes fac totum, is in his owne conceit the onely Shake-scene in a countrie“ („eine Parvenükrähe, die sich mit unsern Federn schmückt und . . . da er ein absoluter Johannes fac totum ist, ist er in seiner eigenen Einbildung der einzige Bühnenerschütterer [Wortspiel: Shake-scene und Shakespeare] im Lande). 1593 und 1594 erschienen seine beiden größeren epischen Dichtungen „Venus and Adonis“ und „The Rape of Lucrece“. Sonette auf einen jungen Freund und eine „dunkle Dame“ liefen in den nächsten Jahren in Abschriften um, wenn sie auch bis auf zwei erst 1609 gedruckt wurden. 1598 nennt Francis Meres in seiner „Palladis Tamia“ bereits vier „Historien“, zwei Tragödien und sechs Lustspiele und vergleicht Shakespeare

Complete Works of William Shakespeare. Reprinted from the First Folio). Die empfehlenswerteste Übersetzung ist die von Schlegel-Tieck; sie wurde im Auftrag der Shakespearegesellschaft herausgegeben von Öchelhäuser, revidiert von Herm. Conrad, Stuttgart und Leipzig, neuerdings auch, mit ausführlichem Kommentar, von Wolfgang Keller (Berlin-Leipzig, Bong & Co.). Eine ganz neue Übersetzung von F. Gundolf, einem Dichter aus dem Kreise Stephan Georges, begann 1908 bei Bondi, Berlin, zu erscheinen; der bisher letzte (9.) Band kam 1914 heraus. — Von den unzähligen Werken über Shakespeare sei hier besonders auf die modernsten —: Sidney Lee: „A Life of W. Shakespeare“ (auch in deutscher Übersetzung bei Wiegand, Leipzig, erschienen), W. Raleigh: „Shakespeare“ und Max J. Wolff: „Shakespeare, der Dichter und sein Werk“ — hingewiesen.

mit den großen dramatischen Dichtern des Altertums. — Wann und wie Shakespeare an das Theater gekommen ist, wissen wir nicht. Er gehörte, wie der große Tragöde Richard Burbage und der Komiker William Kemp, zu der Truppe des Lord Derby (Strange), die seit 1594 in den Diensten des Lord Chamberlain (Hunsdon) stand und sich seit 1603 „the King's men" nennen durfte, und wir hören, daß er im „Hamlet" den Geist, in „As you like it" den Adam und in Ben Jonsons „Every Man in his Humour" den alten Knowell spielte. Daß er sein Heimatland je verlassen hat, ist nicht zu erweisen, so gut er Norditalien (und Schottland) zu kennen scheint.[1]) Seit 1599 war er Mitbesitzer des Blackfriars- und des Globetheaters; doch legte er den größeren Teil seiner Einnahmen in Stratford an und zog sich mehr und mehr von der Bühne zurück. Seit 1609 lebte er auch vorzugsweise in der Heimat und erfreute sich dort in behaglichem Wohlstand einer sehr angesehenen Stellung unter seinen Mitbürgern. Am 23. April 1616 starb er und wurde in der Stratforder Dreifaltigkeitskirche begraben.

Nur 18 seiner Dramen wurden, soweit wir sehen können, schon zu seinen Lebzeiten gedruckt: die „Quartos" — z. T. wohl ohne Wissen und Willen des Dichters. Erst 1623 erschien die „erste Folio", die erste Gesamtausgabe seiner dramatischen Werke, von ihm selbst vielleicht noch geplant, von zwei ihm befreundeten und der gleichen Truppe angehörenden Schauspielern: John Heminge und Henry Condell besorgt. Über die in ihr enthaltenen 36 Stücke (14 Komödien, 10 „Historien", 12 Tragödien[2]) hinauszugehen, liegt kein zwingender Grund vor; nur im „Pericles" scheint wenigstens die zweite Hälfte zum großen Teil von Shakespeare herzurühren. Bei den übrigen 35—42 „zweifelhaften" Stücken läßt es sich von keinem wahrscheinlich machen,

1) 1593 (schon seit Herbst 1592) waren die Londoner Theater wegen Pestgefahr geschlossen, an freier Zeit hätte es also nicht gefehlt, aber seine Kenntnis von Land und Leuten konnte er auch in London erwerben. Wo hätte Schiller überall gewesen sein müssen, wenn solche Argumente beweiskräftig wären!

2) Die in der ersten Folio zwischen die „Histories" und „Tragedies" gestellte „Tragedie of Troylus and Cressida" pflegt man ihres von der Komödie zur Tragödie schwankenden Kunstcharakters halber meistens als „Tragikomödie" zu bezeichnen; mit mehr Recht hießen so von den Komödien „Maß für Maß" oder „Der Kaufmann von Venedig" oder das „Wintermärchen" und von den Tragödien „Cymbelin" wegen ihres guten Ausganges.

daß es von Shakespeare verfaßt ist, bei den meisten das Gegenteil. Das schließt nicht aus, daß nicht doch diese oder jene Szene von Shakespeare herrührt oder wenigstens überarbeitet ist; als Theaterdichter und „Dramaturg“ wird er oft genug zu solcher Tätigkeit Anlaß gehabt haben, doch sind wir — zumal die Angabe seines Namens oder seiner Initialen auf dem Titelblatt mehrfach sicher nur auf buchhändlerischer Spekulation beruht — deshalb noch nicht berechtigt, die guten Szenen jener Dramen gerade für Shakespeare in Anspruch zu nehmen. Und reicht denn das, was übrigbleibt, nicht aus?[1]) Shakespeareforscher, nicht zufrieden damit, in Shakespeare den größten aller dramatischen Dichter zu besitzen, schrieben Bibliotheken zum Beweise, daß der größte Dichter seiner Zeit zugleich auch ihr größter Jurist, Mediziner, Theologe, Philosoph, Naturkenner[2]) und Staatsmann gewesen sei, daß er in allen möglichen Berufen als Fachmamm Bescheid wußte, daß er die Sprachen des Altertums wie der Gegenwart beherrschte und die ver-

1) Muß man das Wunder, daß ein Einziger innerhalb knapp zweier Jahrzehnte eine solch überquellende Fülle von Schönheit und Größe hat schaffen können, noch ins Unmögliche übertreiben und Shakespeares Werke — nach Bedürfnis und Laune auch noch die Marlowes, Greenes, Peeles und ihrer Freunde — von einem das zeitgenössische Drama verwerfenden, vielbeschäftigten, an sich hochbedeutenden Juristen und Staatsmann in seinen Mußestunden hinwerfen lassen, der Zeit genug findet, Begründer der modernen induktiven Naturforschung zu werden, daneben in lateinischer und in (unshakespearisch) englischer Sprache die mannigfachsten philosophischen, historischen und naturwissenschaftlichen Werke und Essays und eine neue Utopie („New Atlantis“) zu schreiben und auch noch Lordkanzler von England zu werden? — Das anscheinend letzte Drama Shakespeares „Heinrich VIII.“ wurde für die Vermählung der Prinzessin Elisabeth mit Friedrich von der Pfalz, dem späteren „Winterkönig“, 1613 geschrieben.

2) Der Verfasser eines sonst guten Buches über „Shakespeares Vögel“ schreibt z. B.: „Wenn wir zur Insektenwelt übergehen, dürfen wir mit Recht staunen über die Anzahl von Spezies, auf die Shakespeare anspielte“, und führt dann zum Beweis ganze fünfzehn Beispiele an, darunter so „mit Recht zu bestaunende“ wie Käfer, Raupe, Schmetterling, Fliege, Mücke, Heupferdchen, Biene und Drohne! Wenn man freilich im „Shakespeare Memorial“ in Stratford unter allem Möglichen und Unmöglichen, mit Shakespeare oft recht gewaltsam in Verbindung Gebrachten auch ein junges Krokodil und eine ausgestopfte Wildkatze gesehen hat (weil Kleopatra [„Antonius und Kleopatra“, Akt I, Sz. 5] sich an Mark Antons Worte „My Serpent of Old Nile“ erinnert, und weil Gremio [„Der Widerspenstigen Zähmung“, Akt I, Sz. 2] fragt: „But will you woo this wild-cat?“), hält man nichts mehr für unmöglich!

schiedensten Länder Europas durchreiste — kurz und gut, daß seine Werke, abgesehen von ihrem poetischen Wert, zugleich eine Enzyklopädie des Gesamtwissens seiner Zeit, und vielleicht sogar noch etwas darüber, enthielten! Dann freilich kann der Dichter der Shakespearedramen nicht der „ungebildete Schauspieler" gewesen sein! — Nichts aber berechtigt uns anzunehmen, daß der Schauspieler und Dichter William Shakespeare „ungebildet" war. Ben Jonson hält nicht viel von seinen griechischen und lateinischen Kenntnissen — aber das ist bei einem so hochgelehrten Herrn, dem die Oxforder Universität den Magistertitel honoris causa verlieh, ohne daß wir sicher nachweisen könnten, ob er überhaupt studiert hat, kein Wunder, und doch sollte man nicht vergessen, daß er selbst elementare griechische Kenntnisse dem Dichter nicht direkt abspricht. Die „grammar school" in Stratford war nicht schlecht, und daß Shakespeare keine Universität besucht hat, läßt doch nur schließen, daß er nicht genug humanistische Bildung besaß, um die Kenntnis der alten Welt aus den Quellen schöpfen zu können, nicht daß er sich nicht bemüht hätte, mit Hilfe der verhältnismäßig schon recht reichen englischen Übersetzungsliteratur in sie einzudringen. Von Sprachkenntnissen setzen seine Werke voraus etwas Lateinisch, etwas Französisch, etwas Italienisch — von allen dreien nicht viel mehr, als den Dichter befähigen mochte, bei der Suche nach einem passenden Stoffe gelegentlich auch lateinische, französische und italienische Bücher zu durchblättern. Wo ihm eine Übersetzung zugänglich war, hat er sie nachweislich benutzt, selbst bei einem so geläufigen Schulschriftsteller wie Ovid! — Die Rechtsverhältnisse seiner prozeßwütigen Zeit, besonders Grundrecht und Eherecht, wird er nicht aus Büchern, sondern aus praktischer Erfahrung gelernt haben; seine medizinischen Kenntnisse zu pressen, lohnt der Mühe nicht. Seine gelegentlichen historischen und geographischen Schnitzer könnte ihm ein Schulknabe korrigieren; seine Naturkunde endlich geht über das kaum hinaus, was man von einem auf dem Lande Aufgewachsenen, der seine Umwelt auch sonst mit unvergleichlich scharfen Sinnen aufzufassen pflegt, erwarten kann, und wo es ihm paßt, verwendet er unbedenklich auch die alte Fabelnaturkunde des mittelalterlichen „Physiologus". — Wieviel von dem, was man als sein Wissen gerühmt hat, gehört überhaupt ihm und nicht seinen Quellen? Mit welcher Unbekümmertheit er diese (italienische Novellen im Original oder in Übersetzungen, Holinshed, Plutarch, ältere und neuere Stücke) ausnützte, können wir ja zum großen

Teil kontrollieren, — hat er doch, scheint es, nie eine Fabel ganz selbständig erfunden! Auch formell ist er kein Neuschöpfer: er setzt fort und vollendet — hier Marlowes Historie und Tragödie, dort Lylys phantastisches Lustspiel. Dafür versteht er die Zauberkunst, „die anderen spinnen zu lassen und selbst zu weben", wie kein zweiter, die rohen „true tragedies" gewinnen plötzlich Leben unter seinen Fingern, und neben die aus den Chroniken heraufbeschworenen Schatten längstvermoderter Könige und Fürsten treten plötzlich blutwarme Gestalten von so unbesiegbarer Lebensfülle und Freudigkeit wie Faulconbridge, Richards des Löwenherzigen Bastardsohn, oder Percy Hotspur oder Prince Hal oder der unvergleichliche Sir John[1]) mit seinem ganzen windigen und doch so lebenswahren Gefolge: Pistol, Poins, Nym, Bardolph, Mistreß Quickly — Doll Tearsheet nicht zu vergessen. Die Kunst freilich konnte keine „Bildung" ihn lehren, kein Grieche oder Römer konnte ihm hier die Vorbilder liefern, und daß der Genius gerade in einem bescheidenen Bürgerhaus zu Stratford geboren wurde, ist genau so glaublich oder unglaublich, als wenn er in dem stolzesten Herrenschlosse von Altengland zur Welt gekommen wäre. Ein Lehrer freilich stand ihm treulich zur Seite: das Leben selbst, und wer in England hätte das Leben in den Tiefen wie auf der Höhe, in Stadt und Land besser kennen sollen als der Schauspieler William Shakespeare, der, auf dem Lande geboren, früh an das Leben der Hauptstadt sich hatte gewöhnen müssen, der in seinen dürftigen Anfängen Jack Cade, Dick den Fleischer, Smith den Weber und den ganzen süßen Mob, das Treiben in Eastcheap und auf der Landstraße bei Gadshill sicher zur Genüge kennen gelernt hatte, und der doch als Dichter und Schauspieler mit den höchsten Kreisen der Gesellschaft in Berührung kam, Elisabeths und König Jakobs Gunst errang („That so did take Eliza, and our James") und der Freundschaft so hoher Gönner wie der Grafen von Southampton und Pembroke sich rühmen durfte!

Wenig genug ist es, was wir von dem Menschen Shakespeare wissen[2]), — immerhin mehr als von seinen Rivalen, und vielleicht ist es gut

1) Der Oldcastle der alten „Famous Victories of Henry the Fifth" ist trotz allem noch nicht Falstaff.

2) Selbst dies wenige beruht nicht eben auf sicherster Grundlage, doch hält man jetzt, besonders in England, die mündliche Tradition, die lange Zeit als wertloser Klatsch verworfen wurde, für ziemlich zuverlässig.

so: wer den Dichter kennen lernen will, muß ihn nur in seinen Werken suchen! In mühsamer, langer Einzelarbeit hat die Shakespeareforschung die chronologische Folge der 36 uns überlieferten Dramen festzustellen versucht und ist mit Benutzung der Anhaltspunkte, die die Erwähnung bei Meres, die Druckjahre der Quartos, Angaben über Aufführung und Eintragung in das Buchhändlerregister gaben, vor allen Dingen durch Untersuchung des Versbaus und Sprachgebrauchs, sowie mit Hinzuziehung innerer Wahrscheinlichkeitsgründe tatsächlich auch zu im großen und ganzen übereinstimmenden Resultaten gekommen. Es ergibt sich als ziemlich sicher eine relative Chronologie, die uns Einblick in die formale wie geistige Entwicklung des Dichters gestattet. — Zunächst sehen wir ihn abhängig von seinen unmittelbaren Vorgängern: sein Blankvers gleicht dem Marlowes, mit dem Ende der Verszeile schließt in der Regel auch der syntaktische Abschnitt. Allmählich befreit er sich von diesem Zwange, bildet Senecas Kurzverse dem Urtext nach, und seine letzten Dramen zeigen mehrfach eine an Nachlässigkeit streifende Lockerung des metrischen Gefüges. Stilistisch ist er ebenfalls zuerst Schüler jener Meister und ahmt das wortprunkende Pathos Marlowes wie den glanzvoll spielerischen Stil Lylys nach, eine gewisse Vorliebe für bilderreiche Rhetorik bleibt ihm auch noch auf der Höhe eigen, wo Senecas Monumentalität ihn beeinflußt, und gegen Schluß seines Wirkens droht die Überfülle der Gedanken den metrischen wie den syntaktischen Bau zu zersprengen. Auch als Dramatiker hat er seine Lehrzeit durchmachen müssen: ganz am Anfang seiner Laufbahn steht die Schauertragödie „Titus Andronicus", deren Greuel: Schändung und Verstümmelung, Mord über Mord und die unvermeidliche Thyestesmahlzeit, Kyds „Spanish Tragedy" überbieten und Seneca und der italienischen Tragödie nacheifern. Gern möchte man den „gentle Shakespeare" von dieser Jugendsünde freisprechen, aber der Wunsch allein genügt nicht, und die sonstigen Gründe reichen gegen die Anführung bei Meres und die Autorität der Folio nicht aus. Der Zweck des jungen Dichters, Aufsehen zu erregen und sich als künftigen ernsten Rivalen neben die damaligen Bühnenbeherrscher zu stellen, wurde jedenfalls glänzend erreicht. „Titus Andronicus" gehört — ebenso wie die „Spanish Tragedy" — zu den am öftesten aufgeführten Stücken der Zeit. — Nach diesem ersten Versuch in der Tragödie scheint sich Shakespeare der Komödie zugewandt zu haben: Loues labors lost" (Verlorne Liebesmüh) sieht fast wie eine Musterübung im ele-

ganten höfischen Stil Lylys aus, in „the Taming of the Shrew“ (Der Widerspenstigen Zähmung) wird uns derb genug — freilich für den versoffenen Sly immer noch tausendmal zu fein — die Bändigung der bösen Käthe und ihre Umwandlung in das sanfteste und gehorsamste Eheweib der Welt vorgeführt – mehr Posse als Lustspiel —, und in der „Comedy of Errours“ (Komödie der Irrungen) werden die schon in der italienischen Komödie immer wieder auftauchenden „Menächmen“ des Plautus zum x-tenmal heraufbeschworen: Antipholus von Ephesus und Antipholus von Syrakus erhalten noch zwei ebensowenig auseinanderzukennende Diener Dromio von Ephesus und Dromio von Syrakus, und mit unvergleichlicher Laune jagt uns der tolle Verwechselungsspuk durch heitere und ernste Szenen, selbst die Tragödie wird gelegentlich parodiert — Betrug, Ehebruch und Wahnsinn drohen für Augenblicke wenigstens das Gelächter zu ersticken, und über dem Haupte des armen Vaters, der seine Gattin und seine Söhne sucht, schwebt drohend das Richtbeil, bis im fünften Akt derselbe souverän waltende Zufall, der bisher alles in buntem Wirbel durcheinandergehetzt hat, schließlich alles zum besten Ende bringt.

Die Lehrzeit des Dichters mag zu Beginn der neunziger Jahre beendet gewesen sein. In ihr hatte er die eigene Kraft kennen gelernt und war nun bereit, die immer neuen Anforderungen seines schaulustigen Publikums zu befriedigen. Der lachende Übermut der ersten Komödien weicht beherrschterer Heiterkeit: er lernt die Liebe, mit der seine ersten Lustspiele nur tändeln und die im „Titus Andronicus“ nur als verbrecherische Sinnengier Platz gefunden hatte, als die höchste und reinste Leidenschaft des menschlichen Herzens begreifen, — zugleich auch als die seltsamste, der besonders die Frauen ohne Widerstand erliegen, und die gerade die Reinsten und Edelsten oft genug eine kaum ihrer würdige Wahl treffen läßt. So fesselt Liebesmacht Julia an den treulosen Sir Proteus („the Two Gentlemen of Verona“, die beiden Edelleute von Verona), Portia an den leichtherzigen Bassanio („the Merchant of Venice“, Der Kaufmann von Venedig), Helena an den knabenhaft-trotzigen Bertram („All's Well that Ends Well“, Ende gut, alles gut) und Hero an den leicht zu betörenden Claudio („Much adoo about Nothing“, Viel Lärm um Nichts), und anstatt der Strafe, die Proteus, Bertram und Claudio nur zu sehr verdient hätten, finden sie nur Liebe und Verzeihung. Kein Wunder, daß dem Dichter selbst das Walten der Leidenschaft wie das Werk über-

irdischer Wesen vorkommt, und daß im „Midsommer Nights Dreame“ (Sommernachtstraum) der Zauber Oberons (Pucks) der liebeskranken Helena gleich zwei statt eines Liebhabers zuführt und Hermia nicht bloß den lästigen Demetrius, sondern auch den geliebten Lysander abspenstig macht. Solche absolute Abhängigkeit des Menschen von höheren Gewalten könnte leicht an die Tragödie streifen, und es ist bezeichnend für die sonnige Heiterkeit, die das ganze Stück durchwebt, daß dies Gefühl auch nicht für Augenblicke aufkommen kann. Dazu sind die Vertreter des Schicksals selbst zu luftigleicht und liebenswürdig gezeichnet, das Versehen, das Puck unwissentlich angerichtet hat, macht Oberon sofort wieder gut, und die Geisterwelt selbst unterliegt derselben Zaubergewalt wie die Sterblichen: Titania verliebt sich in Bottom den Weber trotz des Eselkopfs, mit dem Puck ihn geschmückt hat. Mit dem neckischen Treiben der Elfen in der Waldnacht verschlingt sich phantastisch das Schicksal der Liebespaare, und mit der allgemeinen Versöhnung aller Liebenden, auch der Elfenherrscher, und mit dreifacher Hochzeitsfeier endet das Märchenspiel. Fast zu wirklich nimmt sich neben dem Zauberspuk das Spiel der braven Handwerker aus, so köstlich die Parodie an sich ist, und es spricht nicht eben für das poetische Gefühl unseres Gryphius, daß er diesen Teil allein in seinem „Peter Squenz“ herausgriff und noch beträchtlich vergröberte. Es fragt sich freilich, ob er mehr als das Rüpelspiel kannte.

Nicht ganz den gleichen überlegenen Frohsinn atmen die übrigen Lustspiele der Zeit: als Bertram und Claudio den Wert der Holden erkennen, die sie beide von sich gestoßen haben, ist es anscheinend zu spät, und sind Helena und Hero schon tot, aber ihr Schicksal ist gnädiger, als sie eigentlich verdienten, und im letzten Augenblick zeigt sich, daß alles nur ein Spiel war und die Totgeglaubten leben und verzeihen. Am merkwürdigsten wirkt diese Umbiegung des Tragischen im letzten Augenblick im „Merchant of Venice“. Die alte Märe von dem jüdischen Wucherer, der als Sicherheit für ein Darlehen sich ein Pfund Fleisch aus dem Leibe des Schuldners ausbedingt, und der um Geld und Rache betrogen wird, ließ kaum eine andere wie eine schwankmäßige Behandlung zu; so wird es auch in dem verlorenen älteren Stücke der Fall gewesen sein, das Shakespeare vorlag, so hätte vielleicht auch Shakespeare selbst in seiner ersten Zeit die Fabel gestaltet. Offenbar war er jetzt über den Schwank hinausgewachsen und strebte nach lebenswahrerer Wirkung, als die Posse gestattet. So versuchte

er, das Ganze in eine höhere Sphäre zu erheben: sein Shylock trägt Züge von eigentümlich wilder Größe, und sein dämonischer Christenhaß macht ihn zum Repräsentanten seines ganzen, seit Jahrhunderten geknechteten, gierig die Zeit der Rache erharrenden Volkes; demgegenüber ist auch das Gegenspiel gehoben, der „königliche Kaufmann" ist ein Muster von Edelmut und aufopfernder Freundschaft, und Portia ein Idealbild edler Weiblichkeit. Um so befremdender wirkt es, daß Shakespeare die alte Lösung beibehielt, und so menschlich-schön Portias Appell an die Gnade ist, so peinlich berührt uns wenigstens, daß auch sie schließlich zu den alten Sophismen greift, und daß der Jude „von Rechts wegen" um Rache, Reichtum und Tochter geprellt wird, ja schließlich auch noch den Glauben seiner Väter preisgeben soll. Shakespeares Publikum nahm die Demütigung des als Wucherer und Sohn einer verachteten, heimlich doch gefürchteten Rasse doppelt Verhaßten leichter, und daß die Partie Shylocks eine Paraderolle moderner tragischer Virtuosen geworden ist, entspricht kaum den Absichten ihres Schöpfers; trotzdem darf man sagen, daß die Gestalt Shylocks zu groß für den Rahmen ist, in den sie Shakespeare gezwängt hat. Allzudeutlich hebt sich auch hinter ihr der gigantische Schatten des „Juden von Malta". Hatte Shakespeare ursprünglich die Absicht gehabt, Marlowe zu parodieren und zu zeigen, wie sein großer Wucherer und Christenhasser im wirklichen Leben ausgesehen und Schiffbruch gelitten hätte? Zog ihn dann die Gestalt des Juden, je mehr er sich in sie versenkte, immer stärker an und ließ ihn die Rücksicht auf das übrige Spiel außer acht setzen? Die poesietrunkene Sommermondnacht von Belmont weiß zwar nur noch von Lebensfreude und Liebesseligkeit; aber ist das wirklich eine Lösung?

Ein einziges Mal in dieser Zeit weicht der Dichter dem Tragischen nicht aus, und es ist bezeichnend, daß in dieser einzigen Tragödie („Romeo and Juliet") sich wieder alles um Liebe dreht! Der Sippenhaß treibt die Montagues und Capulets zu blutigen Taten, aber die unwiderstehliche Gewalt der Liebe läßt zwei junge glühende Herzen Sippen und Haß vergessen. In seliger Nacht bekennen sich beide ihre Liebe, und schon am nächsten Tage vereint sie heimlich ihr Beichtiger. Aber wider Willen wird Romeo in den blutigen Streit von neuem verstrickt, der grimme Tybalt fällt von seiner Hand, und die Blutschuld treibt ihn aus der Heimat. Ehe er geht, nimmt er Abschied von seiner Braut und Gattin:

Wilt thou be gone? It is not yet neere day:
It was the Nightingale, and not the Larke,
That pier'st the fearefull hollow of thine eare,
Nightly she sings on yond Pomgranet tree,
Beleeue me Loue, it was the Nightingale.

(Willst du schon gehn? Der Tag ist ja noch fern:
Es war die Nachtigall und nicht die Lerche,
Die eben jetzt dein banges Ohr durchdrang;
Sie singt des Nachts auf dem Granatbaum dort.
Glaub, Lieber, mir: es war die Nachtigall.)

Julia soll zu verhaßtem Ehebund gezwungen werden, sie nimmt einen Schlaftrunk und wird für tot begraben. Unseligerweise erreicht die Kunde von ihrem Tode Romeo; er kehrt zurück, vergiftet sich am Sarge der Geliebten, und als sie aus dem Todesschlaf erwacht, findet sie Romeos Leiche und ersticht sich mit seinem Dolche. Aber die Liebe des herrlichen Paares ist stärker als der Tod: über den Leichen der hingemordeten Jugend reichen sich die Alten die Hand zur Versöhnung.

Gleichzeitig mit den bisher besprochenen Werken entstand die lange Reihe der Königsdramen („Histories"), deren Hauptinhalt die Kriege der roten und der weißen Rose bilden. Nicht als ob Shakespeare von vornherein die Absicht gehabt hätte, den „Streit zwischen den beiden berühmten Häusern Yorke und Lancaster" in einer fortlaufenden Kette von Dramen zu behandeln und dem Ganzen als Vorspiel den „König Johann" vorauszuschicken, als Nachspiel „Heinrich VIII." anzuschließen — in Wirklichkeit beginnt die Reihe mit „Heinrich VI.", ist „Richard III." vor Richard II." entstanden und ist „Heinrich VIII." durch mehr als ein Jahrzehnt von den übrigen getrennt. Und doch kommt uns jetzt die ganze Folge wie ein riesiges Drama vor, in dem ganze Geschlechter gegeneinander kämpfen, bis die immer wieder auflodernde Flamme des Bürgerkriegs im Blute des gekrönten Verbrechers erstickt und als Symbol einer neuen, schöneren Zeit die kleine Elisabeth zur Taufe getragen wird. Die lose Form gestattete dem Dichter in kühnen Umrissen mehr als ein Jahrhundert englischer Geschichte, die wildeste und blutigste Zeit, die England je sah, auf die Bühne zu bringen: das Königtum von Gottes Gnaden wird mit Richard II. erschlagen, ein neues Herrengeschlecht rafft die Krone an sich, aus ihm geht der glänzendste König des englischen Mittelalters hervor, aber unter seinem Sohn bricht die Eifersucht der Großen ungezügelt wieder durch, neue Usurpatoren streben nach der Gewalt, und Richard III. verliert mit seinem

Leben auch die durch Mord und Verbrechen besudelte Krone. Wem die Sympathie des Dichters zugehört, wird bald klar: der freudigen, tatkräftigen Jugend, der der Sieg von allein zufliegt: Philip Faulconbridge, Percy Hotspur und Heinrich V., aber daneben stellt er mit scheuer Liebe den willensschwachen Abkömmling eines zu alt gewordenen Geschlechts, dem der Überschwang seines Königsbewußtseins die Kraft zum Handeln zerbrochen hat („Richard II."). Sündige Liebe, Rachgier und Verzweiflung wandeln die zarte Margaret von Anjou zur wilden Wölfin um, die dem gefangenen York höhnend das Taschentuch mit dem Blute seines Lieblings entgegenhält, und die als Greisin noch den Sturz ihres Hauses überlebt und ohnmächtige Flüche gegen die Sieger schleudert. Ihr Gegenbild ist Richard, den wilde Kämpfe zum Manne härteten, der über die Leichen seines Bruders und seiner Neffen hinweg den Thron erklimmt und ihn als Wüterich behauptet, bis den von den Geistern seiner Opfer und Gewissensbissen Geschüttelten im letzten Kampfe die Rache ereilt. — Mitten in all dem Gewaltigen und Entsetzlichen kommt aber auch — sonderbar genug oft für unser Gefühl — der Humor zu seinem Recht, gebrochenes Französisch dient mehrfach zur Belustigung des „Gründlings", gelegentlich auch zur Ausschmückung einer so anmutigen Szene, wie König Heinrichs V. Brautwerbung, und vor allem gehört den Königsdramen die prachtvollste Schöpfung Shakespeareschen Humors an: Sir John Falstaff!

Wo hätte der dicke Ritter seinesgleichen? Der „Miles gloriosus" ist nur eine Karikatur, an die Falstaff erinnert in seinem tapferen Ausreißen bei Gadshill und seinem glorreichen Sieg über den toten Percy; aber Falstaff ist unendlich mehr: ganz sprühendes Leben, funkelnder Witz, nie um einen Ausweg verlegen, jenseits aller Moral und alles in allem höchst „shocking", aber man merkt, wie sich der Dichter selbst in die ewig fidele Sekttonne verliebt hat, und wie Falstaff ihm bald wichtiger zu werden droht als Heinrich IV. und Prinz Heinz zusammengenommen. Da helfen denn freilich nur noch Radikalmittel: König Heinz schüttelt den Freund seiner tollen Jugend schnöde von sich ab, und in „Heinrich V." sollen wir sogar glauben, daß der alte Spötter ein quasi christliches Ende genommen habe. Daß er in den „Merrie Wiues of Windsor" (die lustigen Weiber von Windsor) noch einmal eine fröhliche Urstände erlebte, wird seinen vielen Freunden lieb gewesen sein — soll doch ein direkter Wunsch Elisa-

beths das Stück veranlaßt haben —, aber ist der auch hier noch köstliche, geprellte Schürzenjäger wirklich ganz der Alte?

Um 1600 schließt die zweite Periode von Shakespeares Schaffen; das nächste Jahrzehnt etwa ist die düsterste Zeit seines Lebens: was ihn als Menschen getroffen hat, wissen wir nicht, aber wir fühlen die Wirkungen des unbekannten Schicksals empfindlich genug in seinen Werken nachzittern. Der Frohsinn der Jugend scheint ganz geschwunden, selbst das Lustspiel wird melancholisch und nähert sich dem Tragischen — nicht mehr parodierend und nur der Kontrastwirkung halber gelegentlich halben Ernst in den heiteren Übermut mischend, sondern bis hart an die Grenze heran. Herzog Frederick („As you Like it", Wie es euch gefällt) stößt seinen Bruder vom Thron und verjagt ihn in den grünen Ardennenwald, — er verbannt auch die schuldlose Nichte; der aber folgt seine eigene Tochter. Oliver de Boys haßt seinen jungen Bruder Orlando und trachtet ihm nach dem Leben. Im Walde treffen sich alle Verbannten wieder, und so ist der Ausgang doch weit glücklicher, als man erwarten durfte. — Selbst die alten „Menächmen" erscheinen in "Twelfe Night or What you will" (Was ihr wollt) seltsam getrübt. Wie in Bibbienas „Calandria" sind die Zwillinge Bruder und Schwester und erscheint Viola als Jüngling verkleidet, aber Olivias Liebe zu dem vermeinten schönen Knaben ist zu leidenschaftlich tief und ernsthaft sentimentalisch, als daß wir über die Verwechselung lachen könnten, und während in der „Komödie der Irrungen" fortwährend die beiden Antipholi und Dromios durcheinander wirbeln, so daß der Zuschauer selbst kaum noch weiß, wen er vor sich hat, beginnen die Verwechselungen zwischen Sebastian und Viola erst in der zweiten Hälfte des Dramas. Die lustigen Szenen gruppieren sich daher — merkwürdig genug für einen solchen Stoff — auch nicht eigentlich um sie, sondern um den eingebildeten Malvolio, den ewig betrunkenen Sir Toby und seinen einfältigen Zechkumpan Sir Andrew, die alle drei mehr Possen- als Lustspielfiguren sind. — In „Measure for Measure" (Maß für Maß) schließlich droht die Art der Fabel wie der Behandlung bis zuletzt mit tragischem Ende, und daß der Herzog von Anfang an sich als Beobachter und oberste Schicksalsmacht einführt, beruhigt zwar zunächst, hält aber den kommenden Schrecknissen: Todesurteil, Verführung und Treubruch, Kerker und angeblicher Hinrichtung kaum stand, und wenn schließlich alles doch noch versöhnlich endet, wirkt dies so gewaltsam, daß man

es nicht glauben und Angelo ein ganz anderes Schicksal gönnen möchte.

Der tragischen Stimmung des Dichters entsprechend ist dies Jahrzehnt die Entstehungszeit seiner großen Tragödien, der Werke, an die wir bei dem Namen Shakespeare zunächst zu denken pflegen: „Hamlet, Cäsar, Othello, Lear, Macbeth“ usw. Man hat wohl versucht, die Tragödien dieser Zeit in eine Art logischen Zusammenhangs zu bringen, indem man sie für Abrechnungen des Dichters mit den Hauptleidenschaften der menschlichen Natur erklärte: so wäre „Hamlet“ — doch halt! Wofür wäre „Hamlet“ nicht erklärt worden? — „Othello“ soll die Tragödie der Eifersucht, „Lear“ die des Undanks, „Macbeth“ die des Ehrgeizes, „Antonius und Cleopatra“ die der Sinnenlust, „Coriolan“ die des Hochmuts, „Timon“ die des Menschenhasses sein! Die Etiketten helfen nicht viel zum Verständnis des Dichters selbst, und was ihn dazu gebracht hat, in diesen Tragödien mit fast allen großen Fragen der Menschheit Mann gegen Mann zu ringen, bleibt uns verschlossen. Schon 1596 war sein einziges Söhnchen Hamnet gestorben, 1601 fiel das Haupt seines Gönners Essex, dessen Putsch für Shakespeare selbst nicht ungefährlich war, denn am Abend vor dem Ausbruch des Aufruhrs ließ Essex den Verschworenen „Richard II.“ vorspielen[1]), 1603 starb Elisabeth, — alle diese Ereignisse mochten dazu beitragen, den Dichter ernst zu stimmen, aber die letzte Lösung fehlt uns.

Am nächsten stehen den Werken der vorhergehenden Zeit die „Römertragödien“, besonders „Julius Caesar“ und „Anthony and Cleopatra“, die auch dadurch, daß sie sich inhaltlich eng aneinander schließen, an die Historienreihe erinnern. An die Stelle Holinsheds ist Plutarch getreten, und im allgemeinen hält sich Shakespeare eng an dies große Vorbild (im Cäsar daneben anscheinend an eine italienische Tragödie). So bleibt der Gesamtcharakter episch und erhebt sich nur szenenweise zu geschlossener Dramatik, dann freilich auch zu solchem Meisterprachtstück wie der Leichenrede Mark Antons. Über den römischen Mob und die eigensüchtig kleinlichen Verschwörer und Politiker ragt riesenhaft der Diktator — und wenn Brutus sein Mörder wird, so tut er es nur, weil er keinen anderen Ausweg sieht und gerade die übergewaltige Größe Cäsars die schlimmste Gefahr für die Freiheit Roms bedeutet —, aber bald genug sieht Brutus ein, daß er den Freund umsonst geopfert hat, daß die Mitverschworenen, auch Cassius, unter

1) Doch wohl Shakespeares „Richard II.“ und nicht die „true tragedy“.

der Gesamtfreiheit nur ihre eigenen kleinen Interessen verstehen, und daß sein Freiheitstraum unerfüllbar ist — so geht auch er den Weg, den seine Gattin vor ihm schon freiwillig betreten hat. — Den genialsten der neuen Weltbeherrscher umstrickt die Hetäre auf dem Throne der Ptolomäer, in ihren Armen vergißt er Reich, Kraft und Ehre, ihr bleibt er treu, sooft sie ihn auch verrät, und in ihrem Kuß zu sterben, ist sein letztes armes Glück. Zu spät erkennt sie, wen sie verlor:

I dreempt there was an Emperor Anthony.
Oh such another sleepe, that I might see
But such another man.

(Ich träumt': es gab einst einen Feldherrn Marc
Anton! — O einen zweiten gleichen Schlaf,
Um noch einmal solch einen Mann zu sehn!)

— und weiß nun wenigstens „würdig einer Fürstin, die von so vielen königlichen Herrschern abstammt", zu sterben. — Im „Coriolanus" sehen wir den stolzen Aristokraten, der trotzig auf das Recht seines Heldentums pocht, mit dem römischen Volke in unlöslichen Konflikt gerät, der Gesetz und Urteil des Heimatstaats nicht anerkennen und mit Waffengewalt die Römer lehren will, wen sie von sich stießen, und dessen eherne Starrheit schließlich doch den Tränen der Mutter und der Gattin nicht widerstehen kann.

In nordische Nebelwelten voll grüblerischer Träume führen uns die nächsten großen Tragödien: in dem Helden des „Macbeth" schlummert die Herrschgier, ihm selbst kaum bewußt, aber der dreifache Heilgruß der Schicksalsschwestern und die verbrecherische Skrupellosigkeit seines Weibes fachen den schlummernden Funken zu heller Glut: König Duncan schützt auch das heilige Gastrecht nicht, die Söhne des in der Nacht Erschlagenen fliehen vor der Anklage des Vatermordes, und Macbeth behauptet die durch Mord erkaufte Krone durch neue Bluttaten. Aber ungleich Richard III. schüttelt ihn von Anfang an die Furcht vor der Nemesis, erst doppeldeutige Schicksalssprüche verhärten ihn völlig, bis er am Schluß erkennt, daß auch ihn die Hölle täuschte, und, obwohl „niemand, der vom Weibe geboren, Macbeth ein Leid antun" soll, im letzten Verzweiflungskampf gegen Macduff erliegt. — Gemahnt Macbeth in manchen Zügen an Richard III., so „King Lear" an den zweiten Richard: so stark ist das Bewußtsein seiner selbst in dem greisen Herrscher, daß er mit vollen Händen seine ganze Habe unter seine Töchter verteilt und in wildem Grimm sein Lieblingskind enterbt und

verstößt, weil es sich nicht dazu hergeben will, seiner Eigenliebe zu schmeicheln. Und als nun der empörende Undank seiner älteren Töchter ihn als Bettler in die Sturmnacht hinausjagt, bricht auch sein Verstand zusammen, und er wetteifert in rasender Wut mit den empörten Elementen. In Cordelias Liebe findet er den Frieden seiner Seele für kurze Zeit wieder, aber das entfesselte Verhängnis verschlingt Schuldige wie Unschuldige: Cornwall, Goneril, Regan und Edmund, wie die reine Cordelia und ihren armen Vater, und nur die Hoffnung, daß ein neues Geschlecht neue bessere Zeiten heraufführen wird, versöhnt mit all dem Furchtbaren. — Auch „Hamlet“ reißt eine unerhörte Erfahrung hart an die Grenzen des Wahnsinns: sein Vater ist tot, und seine Mutter vermählt sich mit unziemlicher Hast dem Bruder des Gestorbenen — dessen Geist findet keine Ruhe im Grabe und ruft den Sohn zur Blutrache auf für feigen Mord —, aber die Tat, die heiligste Pflicht ihm gebietet, ohne weiteres zu vollführen, vermag der melancholische Prinz nicht. Nicht daß er an sich energielos wäre: ihm selbst fast unheimlich, loht im Augenblick höchster Gefahr blitzschnelle Tatkraft in ihm auf: er stößt Polonius nieder, entledigt sich der verräterischen Freunde Rosenkrantz und Güldenstern und erklimmt als erster, Schwert in der Faust, das Seeräuberschiff, — und als der Tod ihn zwingt, rasch zu handeln, stößt er auch den Königsmörder noch nieder; aber sein komplizierter, nervöser Charakter neigt im letzten Grunde doch mehr zu selbstquälerischem Grübeln als frischem Losschlagen, und wenn er selbst mit dem Wahnsinn auch nur zu spielen glaubt, ist er ihm doch näher, als er denkt. So erliegt er der skrupellosen Energie des Laertes, der Vater und Schwester an ihm rächen will, und es ist nur Zufall, daß der von jähem Tode Überraschte noch Rache nehmen und dem nicht so reich veranlagten, aber eben deshalb glücklicheren Helden Fortinbras das Reich vermachen kann.

Die künstlerisch vollendetste Tragödie dieser Zeit, mit „Romeo und Julia“ überhaupt die geschlossenste, ist „Othello, the Moore of Venice“, zugleich die einzige, die sich dem bürgerlichen Trauerspiel wenigstens insofern nähert, als die Handlung sich ausschließlich innerhalb des uns vorgeführten Personenkreises vollzieht und keinerlei politische Interessen sie beeinflussen. Othello selbst ist ein Held edelster Art, und Desdemona voll engelreiner Unschuld — die Liebe, die beide verbindet, scheint ihr dauerndes Glück zu sichern. Aber dem teuflischen Jago gelingt es, Othello gerade bei seinen besten Eigenschaften: seinem

arglos vertrauenden Heldentum zu packen und in ihm Verdacht gegen die Treue seiner Gattin zu erwecken. Gerade die reine Unbefangenheit, mit der Desdemona Cassio wie allen anderen entgegenkommt, muß dem argwöhnischen Spürsinn des eifersüchtigen Mohren Scheinbeweise gegen sie liefern, und der ränkevollen Arglist Jagos erliegt sein unerfahrener Kinderglaube ohne Rettung. Othello selbst rächt die vermeinte Treulosigkeit an der noch immer Geliebten, und als das Trugspiel aufgedeckt wird, gibt er sich selbst zu ihren Füßen den Tod:

„I kist thee ere I kill'd thee: No way but this,
Killing my selfe, to dye upon a kisse.“

(Ich küßte dich,
Eh' ich dir Tod gab — nun sei dies der Schluß:
Mich selber tötend sterb' ich so im Kuß.)

Die beiden übrigen Tragödien „Timon of Athens“ und „The Tragedie of Troylus and Cressida“ machen einen seltsam unorganischen Eindruck: beide verraten in einzelnen Szenen durchaus die reife Meisterschaft dieser Zeit, aber der Mangel an Handlung im „Timon“ und die seltsamen Sprünge zwischen Ernst und Posse im „Troilus“ stechen beträchtlich von den übrigen Werken nicht nur dieser Entwicklungsperiode ab. So hat man wohl angenommen, daß im „Timon“ nur Idee und einzelne Szenen, besonders die Partie Timons selbst von Shakespeare herrühre, daß er — vielleicht weil Lears Menschenhaß ihn stärker anzog als der des Atheners — die Arbeit unvollendet liegen ließ und ein anderer (Cyril Tourneur oder George Wilkins?) sie vollendete. — Im „Troilus“ aber sind, wohl auch nicht von Shakespeare allein, Tragödie und Burleske bunt ineinandergefügt; oder ob Shakespeare ursprünglich die Absicht hatte, den Stoff tragisch zu behandeln, einen Teil der Szenen in diesem Sinne dichtete und später in ganz anderer Stimmung sich selbst, das Heldentum der Tragödie und der homerischen Dichtung parodierte?

Glücklicherweise fand der Dichter Kraft, den finsteren Geist des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts niederzukämpfen, und seine letzten Dramen zeigen ihn frei von jener immer düsterer werdenden, bis zum Menschenhaß sich steigernden Stimmung.[1]) In ihnen kehrt Shakespeare

1) Hebbels schönes Epigramm entspricht also nicht ganz den Tatsachen:
Titus Andronicus war sein Anfang und Timon sein Ende,
Und ein dunkleres Wort spricht die Geschichte nicht aus:
In der Mitte zwar prangt die schönste der Welten, doch ringelt
Sich die Schlange der Nacht um sie herum, als ihr Band.

zur Märchendichtung zurück, mag ein Teil des „Cymbelin" immerhin britischer Urgeschichte entlehnt sein. Auch die Motive sind zum großen Teil dieselben wie früher: grundlose Eifersucht, angeblicher Tod der Verstoßenen und endlich Versöhnung bilden den Hauptinhalt von „The Winters Tale" (Wintermärchen), und „Cymbeline", das Schäferidyll am böhmischen Märchenstrande erinnert an das im grünen Ardennenwald, Perdita an Rosalind, Imogen und Hermione an Helena und Hero. Die reiffte und letzte Schöpfung aber des scheidenden Dichters ist „The Tempest" (Der Sturm)! Wie in „As you like it" hat der Bruder hier verräterisch den rechtmäßigen Herrn vertrieben, aber Herzog Prospero hat seine Tochter mit sich nehmen dürfen, und Zauberkunst hat dem an ein weltenfernes Eiland Verschlagenen die Wesen seiner neuen Heimat untertan gemacht: den diensteifrigen Luftgeist Ariel, dessen zierliche Anmut noch die seines Vetters Puck übertrifft, und den ungeschlachten Caliban. Als nach langen Jahren die Feinde ahnungslos in Prosperos Machtbereich geraten, hält er sie auf seiner Insel fest, aber seine Geister wachen über den vermeintlichen Schiffbrüchigen und hindern arge Mordtat. Der junge Königssohn Ferdinand muß dem Zauberer dienstbar werden, aber Mirandas Liebe macht ihm die Knechtschaft leicht. So kann schließlich Prospero sich den ihm Preisgegebenen offenbaren und großmütige Rache an ihnen üben: Ferdinands und Mirandas Liebe endet den alten Haß, Prospero entläßt seine Geister und kehrt mit seinen Kindern in die Menschenwelt zurück.

Ein letzter Nachklang des großen Lebenswerkes ist schließlich „Heinrich VIII.", ein Gelegenheitsstück (vgl. S. 64 Anm. 1), der Erinnerung an alte Zeiten geweiht und auch äußerlich in Formen gehalten, denen der Dichter lange entwachsen war. Den Zauberstab, mit dem er eine so unendliche Fülle ewiger Gestalten heraufbeschwor, hat er — wer darf sagen: vorzeitig? — immerhin früh niedergelegt: im reifen Mannesalter schon entsagte er der Bühne und der Dichtkunst und zog sich in die Einsamkeit seines Geburtsortes zurück.

Das Erbe, das er der Nachwelt hinterließ, ist heiß und heftig umstritten worden: was der eine für den Inbegriff aller Schönheit und dramatischen Kunst erklärte, schien dem anderen das barbarische Werk eines „trunkenen Wilden", und selbst im Heimatlande des Dichters konnte der Wahn aufkommen, Shakespeare sei „ein Naturtalent ohne jede Kunst" gewesen. Daß unser „Sturm und Drang" ähnlichen Anschau-

ungen huldigte, mag dahingehen: für den jungen Goethe und seinen Kreis bedeutet „Natur" im wesentlichen doch nur, was ihnen selbst kongenial erschien, und halten sie die homerische Dichtung oder gar die „Edda des Celten" und Macphersons „Ossian" für „Natur", so mögen sie auch das gleiche für Shakespeare annehmen. Wer die Vorgeschichte des englischen Dramas kennt und den ungeheuren Fortschritt zu schätzen weiß, den der reife Shakespeare allen seinen Vorgängern und seiner eigenen Jugend gegenüber bedeutet, wird anders urteilen. Freilich bildet seine Kunst die Verzweiflung aller an antiken Vorbildern geschulten Ästhetik, in klassizistische Regeln läßt sie sich nicht zwängen, und Lessing hat wohl daran getan, Shakespeares Verhältnis auch zu dem richtiger verstandenen Aristoteles nicht allzugenau zu prüfen. Keine der drei Einheiten hat Shakespeare wirklich innegehalten, auch nicht die der Handlung — im Gegenteil bevorzugt er sichtlich ineinander verschlungene Doppelhandlungen, und die einzige Einheit, die er selbst erstrebt, ist die, die jedes Kunstwerk erfüllen muß: die Einheit des Eindrucks! Um die „mittleren" Charaktere macht er sich wenig Sorgen und zeigt uns, wenn es ihm paßt, auch satanische Bösewichte, wie engelreine Unschuld. Nur mit dem Unterschied, daß seine Bösen wie Guten nicht bloß das, sondern außerdem wirkliche Menschen mit ganz persönlichen Eigenschaften, Vorzügen und Schwächen sind. Auch die Forderungen tragischer Verschuldung wie endlich obsiegender poetischer Gerechtigkeit wird man vergeblich bei ihm stets befolgt suchen, mag Ludwig immerhin in seinen „Shakespearestudien" sagen: „Die Idee der Tragödie ist eben der notwendige Zusammenhang von Schuld und Strafe", und der Versuch, in Dramen wie „Romeo und Julia", „Othello" usw. sie hineinzuinterpretieren, muß zu unhaltbaren Künsteleien führen. — Die pathetische Würde hochtragischer Szenen unterbricht plötzlich das breite Lachen des Clowns, und wenn Desdemonens berüchtigtes „mouchoir" noch 1829 in Paris einen Theaterskandal hervorrufen konnte, so scheuen Shakespeares Personen sich nicht, ungeniert alle Dinge beim rechten Namen zu nennen — darunter viele, die heutzutage auch ein jeder Prüderie Barer nicht gern laut nennen möchte. — So hatte Voltaire leichtes Spiel, wenn er nachweisen wollte, daß Shakespeares Kunst mit keiner der geheiligten Regeln der „tragédie classique" zu vereinen ist, — er vergaß nur dabei, ob diese Regeln an sich notwendig sind, und ob die „tragédie classique" Shakespeare überhaupt ein erstrebenswertes Ziel gewesen wäre. Wir, die wir den Unterschied „roman-

tischer" und klassizistischer Kunst jetzt aus der Distanz besser beurteilen können, wissen Shakespeare Dank, daß er es vorzog, seinen eigenen Weg zu gehen, und statt blutlose Senecaschemen aus tausendjährigem Schlafe aufzustören, Menschen schuf, Menschen voll runder Lebenswahrheit, deren geheimste Seelenregung der Dichter belauschte, die nicht einfach der Wirklichkeit abgestohlen sind, niemals wirklich gelebt haben, und die doch eine wahrere Realität für uns haben als alle photographisch getreuen Alltagskopien des modernen Naturalismus und alle Helden der klassizistischen Tragödien zusammengenommen. Darum hat Shakespeare auch niemals aufgehört, in seinem Heimatlande die Bühne zu beherrschen — die kurze Spanne puritanischer Unterdrückung ausgenommen, in der es überhaupt keine englische Bühne gab —, darum hat er auch seit Mitte des 18. Jahrhunderts die deutsche Bühne erobert[1]) und ist durch Übersetzungen[2]) uns vertrauter geworden als irgendein anderer fremder Dichter alter oder neuerer Zeit. — Wirkliche Nachfolge hat er — merkwürdig und doch verständlich genug — nie gefunden; denn die Versuche unseres „Sturms und Drangs" wie späterer Dramatiker, die freie Form der Historien zu erneuern, mußten, da man die Bühnenverhältnisse der Shakespearezeit nicht übersah und seine theatralischen Absichten daher nicht verstand, notwendig zur Auflösung der dramatischen Form überhaupt führen, und Ludwig hat recht, wenn er meint: „Mir ist es unbegreiflich, wie man z. B. die Form des Götz shakespearisch nennen kann." Noch weniger hat sein Lustspiel zur Nachahmung gereizt: das Rüpelspiel im „Sommernachtstraum" hat Gryphius (nach Schwenter?) neu bearbeitet, der Stoff des Sly-Vorspiels in „Der Widerspenstigen Zähmung" liegt Holbergs „Jeppe paa Bjerget" und noch Hauptmanns „Schluck und Jau" zugrunde, und Renan hat eine geistreiche politisch-satirische Fortsetzung zum „Sturm" geschrieben („Caliban"). Was vor direkter Nachahmung abschreckte, war gerade Shakespeares Größe, die allen Epigonen unerreichbar schien, und so spricht er allein unmittelbarer lebendig zu uns als irgendein Dichter der Vorzeit. Seine Werke stellen den Sternen unseres Theaters ihre größten, schwerumrungenen Auf-

1) Über Shakespeare bei den „englischen Komödianten" vgl. das nächste Kapitel.

2) 1616 „Julius Cäsar" (Kaspar Brülow), 1741 „Julius Cäsar" (C. W. von Borck), 1762—75 Wielands (und Eschenburgs) Übersetzung, 1820—33 die Schlegel-Tieck-Übersetzung usw.

gaben, mag einer der besten lebenden Shakespearekenner immerhin seufzen: „The truth is that his best things are not very effective on the stage“ (in Wahrheit wirken seine besten Sachen nicht sehr auf der Bühne), er selbst aber wächst von Jahr zu Jahr mehr riesenhaft zu übergewaltiger Größe:

Not if men's tongues and angels' all in one
Spake, might the word be said that might speak Thee!

Ben Jonson und das Drama der Stuartzeit.

Wer in der Ferne das Hochgebirge ragen sieht, erkennt leicht, wie die Eisfirnen unendlich hoch über die braunen und grünen Kuppen sich erheben, wer in den Bergen selbst wandert, sieht oft genug vor den grünen Kuppen den Gipfel kaum. So erschien den Zeitgenossen Shakespeare nur als einer von vielen, und daß Ben Jonson, Beaumont und Fletcher beträchtlich bessere Dichter seien, war ihnen alles in allem wahrscheinlicher als nicht. Umgekehrt beurteilen wir diese Dichter eher zu hart, weil wir stets Shakespeare neben oder über ihnen sehen. Darunter hat am meisten ein so fähiger, vielgewandter Poet wie Benjamin (Ben) Jonson zu leiden! Ein widriges Geschick trieb den 1573 in London Geborenen früh aus der Heimat und zwang den ehemaligen Zögling der Westminsterschule in holländische Dienste zu treten, aber die Teilnahme am Kampfe gegen die Spanier verhinderte nicht, daß Ben Jonson, der nach seiner Heimkehr Schauspieler geworden war und sich in eine Duellaffäre verwickeln ließ, im Gefängnis zur römischen Kirche übertrat. Nach 12 Jahren kehrte er zum anglikanischen Bekenntnis zurück, unter Jakob I. wurde er wahrscheinlich „poeta laureatus“ und seit 1621 „Master of the Revels“ (Spielleiter am Königshofe). Gelehrte Studien lähmten 10 Jahre lang seine Produktionslust, dann brachen ein Schlaganfall und langwierige körperliche Leiden die Kraft seines Geistes, so starb er 1635 fast im Elend. — Den gelehrten Schüler des klassischen Altertums verraten vornehmlich seine beiden Römertragödien: „Sejanus: his Fall“ und „Catilina“, vor allem in letzterer erinnern der Chor und der Geist Syllas, der als Prolog auftritt, durchaus an Seneca. Ebenso stimmt zur klassischen Tragödie die Durchführung des Verses durch alle Szenen, die dauernde Wahrung des tragischen Tones, die Einheit der Zeit. In der Ortsfrage nähert sich Jonson dem Volksdrama; gegen seine Theorie hat er meist auch mehrere Handlungen, zumal in seinen Lustspielen. Sie sind teils

den römisch-italienischen verwandt, wie „Volpone, or the Fox“ (Volpone, der Fuchs) und „Epicoene, or the Silent Woman“ (Epicoene, die stille Frau), teils Satiren auf das englische Leben überhaupt („Every Man in his Humour“ (Ein jeder in seiner Laune), „the Alchemist“, „Bartholomew Fair“ usw.) oder auch die gleichzeitige Dichtung („Cynthia's Revels“, „the Poetaster“). Technisch interessant ist besonders die Gewohnheit Jonsons, den Prolog zu einem kleinen Vorspiel zu erweitern, der bisweilen („Every Man out of his Humour“ (Ein jeder nicht in seiner Laune), „Bartholomew Fair“) beinahe an indische Eingangsszenen erinnert. — In seiner Eigenschaft als „Master of the Revels“ verfaßte Jonson außerdem zahlreiche „Masques“ (erhalten sind 35), deren reichlich mit Liedern und Musikeinlagen ausgestattete lose Handlung von den Damen und Herren des Hofes selbst dargestellt wurde, und deren prachtvolle Ausstattung schon ganz der des späteren italienischen Musikdramas entsprach.

Neben Ben Jonson sind die vor allem Diosturen John Fletcher (1579—1625) und Francis Beaumont (1585—1616) zu merken. Von 1608 bis zum Tode Beaumonts arbeiteten sie gemeinschaftlich; unter ihren außerordentlich zahlreichen Werken ragt besonders „the Maid's Tragedy“ („Die Tragödie der Jungfrau“) hervor, die ebenso wie die schon vorher von Fletcher allein verfaßte Merowingertragödie „Thierry and Theodoret“ reich an blutigen Greueln ist. Den Höhepunkt der „Maid's Tragedy“ bildet die breit ausgemalte Ermordung des Königs durch seine bisherige Geliebte — auf offener Bühne und im Bette —, im 5. Akt fallen außerdem die Mörderin und ihr betrogener Gatte von eigener Hand, und auch die schuldlose Aspatia erliegt der Wunde, die Amintor ihr, ohne sie zu kennen, beigebracht hat. — Von den Komödien ist besonders die lustige Verspottung des fahrenden Rittertums „The Knight of the Burning Pestle“ (Der Ritter vom brennenden Stößel) zu nennen, die zumal dadurch interessant ist, daß ähnlich wie in Tiecks „Gestiefeltem Kater“ die Zuschauer selbst in die Handlung eingreifen, und, da dem Krämerehepaar das Stück nicht paßt, ihr tapferer Lehrling Ralph auf die Bühne klettert und zu Ehren der Krämerinnung unglaubliche Heldentaten verrichtet.

Die Neigung zu Blut- und Mordtaten, die Fletchers offenkundig von italienischem Geschmack beeinflußte Tragödien verraten, charakterisiert in noch stärkerem Maße die Folgezeit. In Massingers (1584 bis 1638) „Duke of Milan“ erscheint das Herodes- und Mariamnemotiv

mit dem von Genoveva-Golo kombiniert, und der betrogene Gatte vergiftet sich, als er die Lippen seiner unschuldig gemordeten Gattin küßt. In „the Virgin Martyr" (Die jungfräuliche Märtyrerin) bemüht sich der glaubenseifrige Konvertit, ein neukatholisches Mirakelspiel zu dichten, wie es gleichzeitig die Jesuiten in lateinischer, die Spanier in ihrer Muttersprache schufen. — Websters (ca. 1575 bis 1650) Tragödien endlich („Vittoria Corombona, or the White Divel" [Der weiße Teufel], „the Dutchesse of Malfy") überherodessen selbst den „Titus Andronicus".

Der Sieg der Puritaner machte zeitweilig aller dramatischen Tätigkeit ein Ende, die Rückkehr der Stuarts öffnete die geschlossenen Theater wieder, konnte aber den Verfall des alten Dramas nicht mehr aufhalten. Der größte Dichter der Zeit John Milton hat sich zwar gelegentlich in dramatischer Form versucht, aber die Tragödie von „Samson Agonistes" (1671) steht in keinem Zusammenhang mit der englischen Bühne[1]) und ist eine kalte Nachahmung antikisierender Dichtung à la Vondel. — Wilde Ausläufer der Webstertragödie sind noch Otways „Venice Preserved" (Gerettetes Venedig) (1682[2]) und Lees „Massacre of Paris" (1690); aber mehr und mehr macht sich französischer Einfluß geltend (Dryden), der in Addisons steifem „Cato" (1713) vollkommen zum Siege gelangt ist. — Das Lustspiel der Restaurationszeit endlich, obwohl künstlerisch wertvoll, bezeichnet vom moralischen Standpunkt gesehen den schlimmsten Tiefstand englischer dramatischer Dichtung, — so wichtig es kulturhistorisch als Abbild der unglaublichen Verlotterung jener Zeit ist. So endet das englische nationale Drama, das der Welt einen Shakespeare schenkte, in Blut und Schmutz!

VII. Das niederländisch-deutsche Barockdrama.[3])

Neben der glänzenden Entwicklung des englischen Renaissancedramas nimmt sich die gleichzeitige deutsche nur kümmerlich aus. Schon daß es keinen deutschen Schauspielerstand gab, daß die Aufführungen

1) Zwei „Masken": „Arcades" und „Comus" sind Jugendarbeiten und Gelegenheitsstücke.

2) Von Hugo von Hofmannsthal neu bearbeitet; ebenso hat Massingers „Herzog von Mailand" in Hermann Conrad einen Erneuerer gefunden.

3) Vgl. besonders Prölß, Band 3, 1; von Hellwald: Geschichte des holländischen Theaters; Vogt und Koch: Geschichte der deutschen Literatur.

mithin ausschließlich Dilettanten — Schülern, Studenten, Handwerkern — ausgeliefert blieben, mußte eine freiere Entwicklung hemmen. Dazu fehlte es an einem Mittelpunkte geistigen Lebens, wie ihn London, Paris, Madrid glücklicheren Nationen boten — in Wien herrschten halbspanische Fürsten und mit ihnen spanischer und italienischer Geschmack —, die Renaissancebildung trug zudem in Deutschland einen gelehrten Anstrich, und schließlich blieb der Kampf zwischen alter und neuer Lehre allein im Reiche unentschieden, während alle anderen großen Nationen — auch Frankreich — verhältnismäßig schnell für die eine oder andere Partei sich entschieden. So nahm der unheilvolle Religionsstreit dauernd die besten Köpfe der Nation in Anspruch, und es ist bezeichnend, daß Hans Sachs, den wir bereits als Vollender des mittelalterlichen Lustspiels kennen lernten, der einzig ernst zu nehmende deutsche Dramatiker bis zur Wende des Jahrhunderts bleibt. Stofflich weiß er sich auch der neuen Zeit geschickt genug anzupassen: er bearbeitet Aristophanes (Plutos) und Lukian (Charon), dichtet antike und moderne historische, geistliche wie weltliche Spiele, dramatisiert italienische Novellen und die nationale Heldensage („Hurnen Sewfrid"), aber derselbe Dichter, der in seinen Fastnachtsspielen und Schwänken mit so frischem Humor das wirkliche Leben zu treffen weiß, wird im ernsten Drama unerträglich steif, und seine naive Unbeholfenheit überschreitet oft genug die Grenzen unfreiwilliger Komik. Auch die Form der alten kurzen Reimpaare ist für dramatische Zwecke — trotz Goethes „Faust" und Schillers „Lager" — kaum günstig zu nennen, und die metrischen Reformversuche Paul Rebhuns („Susanna", 1535) blieben vereinzelt.

Da schien aus England die Rettung zu kommen: 1586 trat eine Truppe „englischer Komödianten" aus dänischen Diensten in die des Kurfürsten Christian I. von Sachsen. Sie beschränkte ihre Aufführungen indessen nicht auf Dresden und Leipzig, sondern durchzog einen großen Teil des Reiches, und bald folgten andere ihrem Beispiel. Es werden nicht eben die besten Schauspieler gewesen sein — Engländer, die sie auf dem Festland sahen, beurteilen sie recht von oben herab, und ihre Darbietungen streiften bisweilen an Varieté und Zirkus, — trotzdem wirkten sie in Deutschland aufsehenerregend: an Stelle des rohen Dilettantismus der bisherigen deutschen Bühne boten sie eine — für uns in ihren blutrünstigen Effekthaschereien vielleicht barbarische — immerhin in langer berufsmäßiger Überlieferung

ausgebildete Schauspielkunst, und auf ihrem Spielplan standen die Zugstücke der Londoner Bühne: Shakespeare, Marlowe, Kyd usw., — hier und da wohl etwas für die Aufführung zusammengestrichen, und da doch niemand von den Zuhörern den Text verstand, war peinliche Worttreue nicht nötig, dafür nahm die am ehesten verständliche Rolle: die des Clowns (Johan Bouset) früh einen in England undenkbaren Umfang an. Schon um 1594 schuf Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, in dessen Diensten sich die Truppe Thomas Sackevilles zeitweilig befand, für diese ein deutsches Repertoire: 12 Prosadramen, darunter die blutige Tragödie vom „Ungeratenen Sohn" und die Miles-gloriosus-Komödie „von Vincentio Ladislao", und auch in den zahlreichen Werken des Nürnbergers Jakob Ayrer ist der englische Einfluß deutlich zu spüren. — Dabei bleibt es dann aber auch, obwohl das Originalrepertoire der Engländer (z. T. schon stark mit fremdem Gut gemischt) 1620, 1624 und 1630 gesammelt erschien. Der streng klassizistische Geist der Opitzischen Reform konnte diese in der willkürlichen Übersetzung vollends formlos gewordenen „romantischen" Dramen nicht schätzen und fand ein angemesseneres Vorbild in dem eben emporblühenden „klassischen" Drama der Niederlande.

Hier hatte das Drama der Rederijkerkammern das ganze 16. Jahrhundert hindurch fortgelebt, den Geist der neuen Zeit verrät im wesentlichen nur das Auftreten „heroischer Spiele", die nach Art der ersten „true tragedies" zwar historische Stoffe behandeln, aber durch Beibehaltung allegorischer Figuren („Sinneckens") im Rahmen der alten Moralitäten bleiben. Daneben blühte die mittelalterliche Posse („Sotternie", „Klucht") weiter und hat auch das klassische Alter des niederländischen Dramas im wesentlichen unverändert — höchstens mit zunehmender Unflätigkeit[1]) — überdauert. — Der mächtige Aufschwung der Generalstaaten im glücklichen Kampfe gegen Spanien wirkte auch auf die künstlerische Entwicklung zurück: unter englischem Einfluß begann das „romantische" Drama sich zu entwickeln (Coster, Brederoo), wurde aber bald vom Klassizismus überholt, als dessen Apostel Pieter Corneliszoon Hooft 1601 aus Italien heimkehrte. Die Dramen des „doorluchtig Hooft der Hollandsche Poeten" zeigen ihn allerdings, soweit sie nicht unmittelbar unter italienischem oder lateinischem Ein-

1) Kluchten willen met het swijn
In den dreck gewentelt zijn.

fluß stehen, noch halb im allegorischen Historiendrama befangen („Geeraardt van Velzen" 1613), aber sein Vorbild wie das der lateinischen Dramen des Hugo Grotius (Huigh de Groot) macht die Bahn frei für den ihm befreundeten ersten Tragiker Hollands.

Joost van den Vondel[1]) wurde 1587 in Köln geboren, wohin sein Vater, ein Wiedertäufer, aus Brabant geflohen war. 1597 ließ sich der alte Vondel in Amsterdam nieder, dort wuchs sein Sohn im Berufe des Vaters auf und nährte sich redlich von einem kleinen Strumpfwarenhandel. Selbst die Elemente der klassischen Bildung, auf der seine Dichtung beruht, lernte Vondel erst spät kennen: noch im 26. Jahre war ihm selbst das Latein so gut wie unbekannt. — Allmählich entfremdeten ihn politische wie religiöse Gegensätze seinen alten Freunden wie der Masse seiner Mitbürger: er war ein Anhänger Oldenbarnevelds und Feind des oranischen Erbstatthaltertums, und 1641 trat der von reformierter Unduldsamkeit Angeekelte zur römischen Kirche über. Erst 1679 starb er — in bitterer Armut.

32 Tragödien hat er hinterlassen; 8 davon Übersetzungen aus Seneca, Sophokles, Euripides und H. Grotius. Von den übrigen behandeln 13 biblische, 4 legendarische, 3 antike und 3 historische Stoffe; das „Lantspel: de Leeuwendalers" endlich ist ein Schäferdrama im Stil des „Aminta" oder „Pastor Fido". Inhaltlich interessieren am meisten die historischen Stücke: „Gysbreght van Aemstel", mit dem Anfang Januar 1638 die neue „Schouwburgh" eingeweiht wurde, „Maria Stuart" und „de Batavische Gebroeders" (der Aufstand des Civilis), sowie „Palamedes, of Vermoorde Onnooselheyd" (Ermordete Unschuld): in antikem Gewande bringt er hier den Prozeß Oldenbarnevelds (= Palamedes) auf die Bühne und greift Moritz von Oranien (= Agamemnon) und die Blutrichter mit leidenschaftlicher Heftigkeit an. — In der Gestaltung seiner Dramen ist Vondel ganz Renaissancedichter und schließt sich zunächst an Seneca, später mehr an die Griechen selbst an. Charakteristisch für ihn sind besonders die Ausdehnung rein lyrischer Partien — und zweifellos ist Vondel ein größerer Lyriker als Dramatiker —, die starke Beschränkung der Personenzahl, so daß wie im griechischen Drama dem Chor mehrfach ein einziger Schauspieler gegenübersteht, die Eröffnung des Dramas durch lange

1) „De Werken van J. Van den Vondel", uitgeven door Mr. J. Van Lennepen, Leiden. — Vgl. auch A. Baumgarten: „Joost van den Vondel, sein Leben und seine Werke".

Expositionsmonologe, die teils vom Haupthelden (Palamedes, Gysbreght), teils von Dämonen (Dagon, Apollion, Geist des Simon toveraer und Elymas), teils vom Chor der Engel gesprochen werden, schließlich die Vorliebe für den „deus ex machina" — entweder wirklich ein Gott (Neptun, Pan) oder ein Engel (Gabriel, Rafael, Fadaël = Samsons geboortengel) oder auch ein Geist (Franciscus Xaverius) —, der am Schluß mit langatmigen Prophezeiungen den Knoten löst.

Der glänzende Bühnenerfolg des „Aran en Titus" (= „Titus Andronicus") von Jan Vos 1641 und spanischer Einfluß erweckten neben dem klassizistischen noch einmal das romantische Drama; aber gegen Ende des Jahrhunderts siegte auch in den Niederlanden der französische Geschmack, der in Andreas Pels 1681 seinen Boileau fand.

Der Apostel des niederländischen Klassizismus wurde in Deutschland Martin Opitz, dessen dramatische Tätigkeit sich indessen auf Übersetzungen[1]) beschränkt. Der eigentliche Dramatiker seiner „Schule" ist Andreas Gryphius, der 1616 in Großglogau geboren wurde, 1638—1644 in Leiden lernte und lehrte, mithin die holländische Literatur an der Quelle studieren konnte, der ferner Frankreich und Italien durchreiste, 1647 nach Haus zurückkehrte und 1664 als Syndikus des Fürstentums Glogau starb. — Wie er Vondels „Gebroeders" übersetzte, zeigt er sich auch sonst als sein Schüler. Er kopiert die Form des Holländers bis ins einzelne: die nach französischem Brauch abwechselnd stumpf und klingend gereimten Alexandriner, wie die dreiteiligen „Reyen" des Chors. Bleibt seine Lyrik erheblich hinter seinem Vorbild zurück, so übertrifft er dies an dramatischer Lebendigkeit — charakteristisch ist für ihn die stichomythische Zuspitzung des Dialogs, die den einzelnen Vers bisweilen in sechs Teile zerschlägt („Wer klopft?" — „Tu auf!" — „Wer ist's?" — „Dein Freund!" — „Wer ist's?" — „Gib acht!"). Wenig erfreulich ist die Neigung zu qualvollen Grausamkeiten in seinen Tragödien, die uns ebenso wie die gewaltsame Rhetorik des Ganzen und die steife Versform den Geschmack verleiden. — Freier wirkt Gryphius in seinen Lustspielen: ist auch der „Peter Squenz" nur eine vergröberte Nachbildung des Shakespeareschen Rüpelspiels, so ist die Parodie auf den ausgehenden Meister-

1) Seneca: „Troerinnen", Sophokles: „Antigone" und — Rinuccinis: „Dafne", die von Heinrich Schütz für die Hochzeit des Landgrafen Georg von Hessen 1627 neu komponiert wurde.

gesang doch köstlich. Den „Horribilicribrifax" werden wir im wesentlichen nur noch als Kulturbild der Zeit nach dem großen Kriege schätzen, dagegen wirkt das „Schertz-Spil" von der „gelibten Dornrose" auch heute noch unmittelbar, und die Anwendung des Dialekts — der nicht wie bei Herzog Heinrich Julius nur komisch wirken soll — zeigt den Landsmann Gerhart Hauptmanns als Vorläufer moderner „Heimatkunst".

Der bedeutendste seiner Nachfolger: Daniel Caspar von Lohenstein (1635—1683) teilt, ohne seine Vorzüge zu haben, alle seine Fehler und steigert sie zu raffinierter Gemeinheit und unerträglichem Schwulst. Auf das Theater wirkten seine pomphaften Tragödien ebensowenig ein wie die zahllosen Schuldramen des wackeren Zittauer Rektors Christian Weise (1642—1708).[1]) Selbst Gryphius wurde von den Wandertruppen der „Hochteutschen Komoedianten", die seit dem Kriege die Engländer verdrängt hatten, nur selten gespielt. Ihr Repertoire bildeten Übersetzungen aus dem Englischen, Italienischen, Spanischen, Französischen, vor allen Dingen aber jene wunderlichen Pseudoragödien, die „Haupt- und Staatsaktionen", deren wahrer Held unweigerlich Hanswurst ist — mag das Stück im Altertum oder in der Neuzeit, in Deutschland oder in Taurien spielen —, die im Norden Holbergs „Ulysses von Ithacia, eller En Tydske Comoedie" zu Tode spottete, und deren Leichenstein bei uns Gottscheds langweiliger „Sterbender Cato" (1732) ist, mit dem auch in Deutschland der Sieg des französischen Klassizismus entschieden scheint.

VIII. Das spanische Drama.[2])

Außerordentlich früh gelangte das italienische Drama nach der Iberischen Halbinsel, bezeichnenderweise zunächst nur in den kleinen Formen der Frührenaissance: Eclogas (der Name ist Vergils mehr-

1) Darauf bilden sich die stolzen Herren vom Kunstdrama wohl gar noch etwas ein, vgl. die Vorrede zu Chr. Hollmanns „Trauer-, Freuden- und Schäffer-Spielen": „Ich . . . habe gegenwärtige theils in meinen jüngeren, theils auch nunmehr mit wichtigeren Sorgen beladenen Jahren verfertigte Gemüthsbelustigungen bloß auf des Herrn Verlegers vnd andrer werthen Freunde Verlangen, nicht aber zu einiger Thrasonischen Ostentation (darwider ich auffs feyerlichste protestire) dem Urteil der gelehrten Welt höfflichster massen anheimstellen wollen."

2) Vgl. besonders Klein 9—12, Prölß, 1, 1, A. Schaeffer: Geschichte des spanischen Nationaldramas. — Übersetzungen siehe unter „Spanisches Theater", Meyers Klassikerausgaben.

fach dialogisch gehaltenen Eklogen entlehnt), Interludien (Entremeses) und Loas (= Masken). Die realistische Haltung dieser anspruchslosen kleinen Szenen gestattete eine durchaus nationale Färbung, die sich sowohl in Spanien (Juan del Encina, Bartolomé de Torres Naharro), wie in Portugal (Gil Vicente, der Vater des portugiesischen Dramas, und Camões) findet; doch fehlt es in Portugal auch nicht an Beispielen für die eigentliche Renaissancekomödie (Francisco de Sá de Miranda † 1558), und selbst das spätere Charakterlustspiel klingt um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Antonio Ferreiras „eifersüchtigem Gatten" („O Cioso") bereits an. Daneben blühten in beiden Ländern die geistlichen Spiele (Autos) weiter, auch sie nur von geringem Umfang und in der Aufführung am ersten an das englische Prozessionsdrama erinnernd.[1]) Für die Entwicklung des weltlichen Dramas wurde von größter Bedeutung die „Tragicomedia de Calisto y Melibea", 21 Auftritte oder Aufzüge, die mit Ausnahme des ersten von Fernando de Rojas um 1500 gedichtet worden sind. Trotz des durchgeführten Dialogs ist sie kein eigentliches Drama, sondern ein Prosaroman, dessen interessanteste Figur die bei aller Widerwärtigkeit meisterhaft gezeichnete Kupplerin Celestina ist, und deren echt spanische Handlung schon ganz in der Weise der „comedias de capa y espada" (Mantel- und Degendramen) mit verbotener Liebe, nächtlichen Garten- und Balkonszenen, Ständchen und Zweikampf operiert. Übersetzer antiker Dramen, wie Perez de Oliva, suchten um die Mitte des Jahrhunderts den klassischen Geschmack einzubürgern. Um 1560 findet auch in Portugal der Klassizismus einen bedeutenden Vertreter in Antonio Ferreira, der das Schicksal der unglücklichen „Iñes de Castro" in streng antikisierenden Formen, selbst mit Beibehaltung des Chors und nach italienischem Vorbild in reimlosen Versen (versos soltos) behandelt. Die einzige bedeutende Dichtung dieser Art in Spanien ist die erst 1584 entstandene „Numancia" des Don Quichotte-Dichters Miguel de Cervantes Saavedra, deren poetische Wirkung der gräßliche Stoff (Hungertod der ganzen Bevölkerung der von Scipio eingeschlossenen Stadt) allerdings stark beeinträchtigt, und deren Kunstform trotz der auffallenden Nachahmung

1) Von größeren Mysterien nach französischem Muster sind nur Fragmente eines Osterspiels und die Hälfte eines Dreikönigsspiels („Misterio de los reyes magos") erhalten.

Senecas beträchtlich hinter den römisch-italienischen Vorbildern zurückbleibt.

Kongenialer war dem spanischen Nationalgeist offenbar die italienische Komödie, besonders die venetianische, wie sie Lope de Rueda besonders einbürgerte, ein schlichter Handwerker aus Sevilla, der ähnlich wie Ruzante Dichter und Schauspieler und Direktor einer Wandertruppe zu gleicher Zeit war, und dessen Spiel noch der junge Cervantes bewunderte. Der anspruchslosen Form entsprach die einfache Inszenierung; bestand doch der Theaterapparat nach Cervantes im wesentlichen aus einigen Perücken und Hirtenmänteln. Immerhin gab es in den großen Städten (Valencia, Sevilla, Madrid) bereits stehende Theater (Corrales)[1], die wie auch anderwärts innerhalb eines Hofes aufgebaut waren mit amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen und herumlaufenden Logen. Die Hauptbühne Spaniens freilich, auf der Calderons Werke aufgeführt wurden, verfügte auch szenarisch über reiche Mittel, die sich selbst neben den Zauberkünsten der italienischen Oper sehen lassen konnten; doch gehört diese Schöpfung des theaterfreundlichen Philipp IV. erst dem folgenden Jahrhundert an.

Auch die Nachfolger Ruedas folgen wie er italienischen Vorbildern, so Juan de la Cueva, der aber 1579 bereits ein Ereignis der jüngsten Vergangenheit, „El sacco de Roma", den Tod des Connetable de Bourbon vor den Mauern von Rom und die wilden Taten der plündernden spanischen und deutschen Soldateska in der eroberten Stadt schildert und als gutspanischer „alter Christ" zugleich die Gelegenheit benützt, den ketzerischen Landsknechten eins auszuwischen. Noch die „Entremeses" des Cervantes (1547—1616), so reizvoll sie in ihrer Art sind, bleiben in den Bahnen Ruedas, und auch der autobiographisch interessante „Gefangene von Algier" („El trato de Argel"), der des Dichters Gefangenschaft bei den Barbareskenseeräubern darstellt, bleiben, gerade wie die schon erwähnte „Numancia", hinter dem zurück, was wir von dem Dichter des „Don Quichotte" erwarten möchten. Die acht „neuen" Komödien aber, die er nach dem „Don Quichotte" erscheinen ließ, und die die Freiheiten des „romantischen" Dramas rücksichtslos (vielleicht sogar parodierend) ausnützen, zeigen deutlich den Einfluß eines lange von ihm bei aller Bewunderung bekämpften Gegners, den Einfluß des Schöpfers des eigentlichen spanischen Nationaltheaters: Lope de Vega.

1) In Madrid gab es sogar zwei: Del Principe und De la Cruz.

Lope.

(Frey) Felix Lope de la Vega Carpio wurde 1562 in Madrid als Sprößling einer altadligen Familie geboren, wohin seine Mutter ihrem treulosen Gatten aus dem heimischen Asturien gefolgt war. Er verlor früh seine Eltern, verlebte eine wilde Jugend, in der wechselnde Liebesverhältnisse zeitig eine große Rolle gespielt zu haben scheinen — wenn wir ihn wenigstens mit dem Helden seiner noch stark von der „Celestina" beeinflußten „Dorotea" identifizieren dürfen. Er studierte in Salamanca und Alcalá und trat dann in die Dienste des Herzogs von Alba (eines Enkels des bekannten Feldherrn). Er nahm am Zuge gegen England teil, verlor gleich zu Beginn der unheilvollen Expedition seinen älteren Bruder und rettete sich aus dem Zusammenbruch der großen Armada glücklich nach Madrid. Zweikämpfe und Liebeshändel hielten ihn zeitweilig der Hauptstadt fern, er vermählte sich zweimal und nahm schließlich, nachdem er auch seine zweite Gattin verloren hatte, seine Zuflucht zu den Tröstungen der Religion. Als guter Spanier verfolgte er die Feinde der Kirche mit erbittertem Haß und trat sogar als „Familiar" in den Dienst der Inquisition. Sein „Leben und Tod Maria Stuarts" („La corona tragica") brachte ihm 1627 den Titel eines Doktors der Theologie und das Kreuz des Malteserordens ein. Allmählich vereinsamend, widmete er sich immer eifriger seinem geistlichen Beruf, zumal als auch seine Tochter Marcella den Schleier genommen hatte und sein Sohn Lope gefallen war. Seine religiöse Inbrunst steigerte sich schließlich zu blutigen Selbstkasteiungen, denen der Greis am 21. August 1635 erlag.

Als Lope mit dreizehn Jahren sein erstes Drama schrieb, besaß die spanische Bühne noch kein einziges nennenswertes größeres Werk. Als er starb, zählte ihr Repertoire nach Hunderten, ja Tausenden. Hat er doch nach eigenem Geständnis allein — von Autos, Loas und Entremeses ganz abgesehen — über 1500 „Comedias" geschrieben, von denen uns noch etwa 450 — sowie 500 Autos — erhalten sind. Und dabei wetteiferte dieser wunderbarste aller Vielschreiber gleichzeitig in umfangreichen Epen mit Tasso („La Hermosura de Angelica", „Jerusalem conquistata") oder bekämpfte die verhaßten Feinde des heiligen Glaubens, die Ketzerkönigin Elisabeth und den Höllensohn Francis Drake („Dragontea", „La corona tragica"), schrieb einen umfangreichen Schäferroman („Los Pastores de Bela"),

dichtete religiöse Selbstgespräche („Soliloquios"), Sonette und andere lyrische Gedichte und fand außerdem noch Zeit, seine Ansichten über Dramatik und Dichtkunst theoretisch zu entwickeln („Neue Kunst, Dramen zu dichten" = „Arte nuevo de hacer comedias", „Discurso de la nueva poesia"). Ihm war wirklich das Dichten ein „escribir deleitando", und wenn er selbst erzählt, daß er oft ein Drama in wenigen Stunden hingeworfen habe, so müssen wir es ihm glauben, trotzdem Terzinen, Sonette und Ottaverime die assonierenden Dialogverse unterbrechen. Die gleiche überströmende Fruchtbarkeit scheint er übrigens seinen Nachfolgern vererbt zu haben: auch Tirso de Molina schrieb Hunderte von Dramen (1621 waren es bereits 300), Luis Velez de Guevara an 400, Juan Perez de Montalvan innerhalb von 19 Jahren fast 100, Calderón 121 (außer 70 Autos) und Augustin Moreto doch auch noch immerhin 60—80.

Aber nicht nur diese gefährliche Mühelosigkeit der Produktion lernten die Späteren von Lope, er hat überhaupt Form und Inhalt des klassischen spanischen Dramas erst geschaffen. Zunächst die Form! Waren die kurzen Spiele vor Lope zum großen Teil in Prosa, gelegentlich auch nach italienischem Vorbild in reimlosen Versen abgefaßt, so sind die Dramen Lopes von Anfang bis zu Ende in Versen geschrieben. Der Dialog ist vorwiegend im Versmaß der volkstümlichen Romanzen (Balladen) gehalten, und es entspricht nur dem allgemeinen Brauche der volkstümlichen romanischen Dichtung, daß in diesen Redondillas und Quintillas an Stelle des wirklichen Endreims der bloße Gleichklang des Vokals, die Assonanz tritt. Stärker lyrische Szenen werden — für unser Gefühl merkwürdig genug — mit Vorliebe in den Formen der italienischen Kunstlyrik, noch dazu in so undramatisch-komplizierten wie Terzinen, Stanzen (ottave rime) und Sonetten abgefaßt. Die „Comedia" (d. h. Drama! zwischen Lust- und Trauerspiel wird kein Unterschied gemacht) besteht in der Regel aus drei Akten (Jornadas), doch werden die kürzeren Formen der Vorzeit daneben weiter gepflegt. Den Zwang der Einheiten kennt das Lopedrama ebensowenig wie das englische, doch springt es nicht ganz mit derselben Willkür von einem Schauplatz zum andern.

Wie die Form allen klassischen Vorbildern fernsteht, so auch der Inhalt: die bewegenden Mächte sind dieselben wie im spanischen Volkslied: Ehre und Liebe! Uns scheinen diese ewigen Intrigenstücke, diese

eifersüchtig gehüteten Mädchen und Witwen, die mit echt weiblicher List sich doch einen Weg zu ihrem Geliebten zu bahnen wissen, diese nächtlichen Zusammenkünfte und Balkonszenen, die klirrenden Toledanerklingen, die dem Lautenschlagen und Liebeständeln ein blutiges Ende zu machen drohen, vielleicht „romantisch" im üblen Sinne, damals war alles reinste Wirklichkeit: „Es geschieht bisweilen, daß eine Dame, in ihren Schleier gehüllt und, um nicht erkannt zu werden, sehr einfach gekleidet, sich zu Fuß an den Ort des Stelldicheins begibt. Ein Kavalier verfolgt sie und sucht mit ihr zu sprechen; durch diese Begleitung belästigt, wendet sie sich an einen anderen Vorübergehenden und sagt, ohne sich weiter zu erkennen zu geben, zu ihm: „ich bitte euch, hindert diesen Zudringlichen, mich weiter zu verfolgen! ' Diese Bitte ist dem galanten Spanier ein Befehl . . . so endet die Begegnung bisweilen mit Blutvergießen um eine Dame, die man nicht kennt. Das schönste aber dabei ist, daß oft der Mann oder der Bruder selbst die Dame auf diese Art vor den Nachstellungen eines Zudringlichen beschützt und ihr behilflich ist, ihrem Geliebten in die Arme zu eilen!" Setzt man hinzu, daß dieser Zudringliche auch der Bruder der Dame selbst sein kann, so hat man die genaue Inhaltsangabe der ersten Szene in Calderóns „Dame Kobold" („La dama duende"), in Wirklichkeit stammt die Stelle aus dem Berichte der Gräfin d'Aulnoy über ihre Madrider Erlebnisse noch im Jahre 1679. Sonderbar genug für unser Empfinden ist freilich der kastilianische Ehrbegriff. Wie er hier ohne weiteres zwingt, das Leben für eine Unbekannte einzusetzen, so duldet er auf der anderen Seite auch nicht den leisesten Flecken auf der Ehre, d. h. dem Rufe der Gattin, Tochter oder Schwester, und selbst die sicherste Gewißheit, daß der Schein getrogen hat, hemmt die blutige Sühne nicht. Aber der blutige Rächer ist ohne weiteres imstande, selbst gewaltsame Schändung zu verzeihen, wenn der Verführer bereit ist, sein schönes Opfer zur Gattin zu nehmen, und wenn der König oder auch nur ein Glied des königlichen Hauses in Frage kommt, bleibt jeder Degen stumpf. Und dieser Ehrbegriff ist keineswegs nur auf höfisch-aristokratische Kreise beschränkt, auch wenn das Drama nach Lope hauptsächlich diese Kreise berücksichtigt. Lope selbst aber schildert mit Behagen auch die einfache Landbevölkerung, und auch dort finden wir den gleichen Ehrbegriff (vgl. „Der beste Richter ist der König" = „El mejor Alcalde el Rey", oder auch noch Calderóns „Richter von Zalamea").

Die ungeheuere Fülle der Dramen Lopes läßt sich unschwer in drei große Gruppen zerlegen:

1. Die kleineren Stücke (Eclogas, Entremeses und Loas), die im wesentlichen den gleichartigen Dichtungen vor Lope entsprechen und daher nicht für ihn charakteristisch zu nennen sind.

2. Die geistlichen Dramen. Unter ihnen sind besonders die „Autos sacramentales“ hervorzuheben, die zur Verherrlichung des Fronleichnamsfestes (seit 1263 des wichtigsten Festes der alten Kirche) dienen sollen und daher stets mit dem Preis des Sakramentes, der Transsubstantiation der Hostie, enden müssen. Die Handlung dieser allegorischen Einakter ist naturgemäß ernst, dabei reich an wunderbaren Verwicklungen und ausschweifender Phantastik. Das gilt auch von den übrigen „comedias divinas“, die das Leben zahlreicher Heiliger der gläubigen Menge vor Augen zaubern sollen.

3. Es bleiben als dritte und für uns wichtigste Gruppe die eigentlichen „comedias“, die weltlichen Dramen. Unter ihnen nehmen die historischen einen beträchtlichen Raum ein. Kein anderer spanischer Dichter hat die Vorzeit seines Volkes so gern und so oft auf die Bühne gebracht und den Schatz volkstümlicher Romanzenüberlieferung in gleichem Maße ausgeschöpft wie Lope. Von dem gotischen Bauernkönig Wamba an („Vida y Muerte de Vamba“) und dem sagenhaften Vorfahren des Dichters „Bernardo del Carpio“ geleitet er Spanien treulich durch Maurenkämpfe („Die Mädchen von Simanca“, „Der edle Abencerrage“ usw.) und inneren Zwist („Die Jüdin von Toledo“, „La Judía de Toledo“, „El meyor Alcalde el rey“, „Los Tellos de Meneses“ usw.) bis zur Entdeckung der neuen Welt („El nuevo mundo descubierto por Cristoval Colon“). Auch die Geschichte fremder Völker muß ihm Stoffe liefern: die Bibel („Die schöne Esther“, „La hermosa Ester“, „Die Arbeiten Jakobs“) wie das alte Byzanz („El exemplar major de la desdicha“ = Belisar), wie das deutsche Mittelalter („König Ottokars Glück und Ende“ = „La Imperial de Oton“), wie die moskowitische Gegenwart „El gran duque de Mescovia“ = Demetrius). Aus den Novellensammlungen der Italiener entlehnt er ebenso unbedenklich wie die englischen Dramatiker. Dabei ist es sehr interessant zu beobachten, wie dieselbe Bandellonovelle in spanischer und englischer Bearbeitung aussieht. Hinzu tritt schließlich noch die unendliche Fülle der eigentlichen Lustspiele, die seinen Namen vor allem so berühmt machten, daß fremde Werke unter seinem Namen ein-

geschmuggelt wurden, und die zugleich die große Fundgrube bilden, aus der sich die späteren ihre Stoffe holen, ist doch selbst das kostbarste Kleinod des spanischen Lustspiels, Moretos „Donna Diana" nur eine Bearbeitung von Lopes „Wunderkraft der Verachtung" („Los milagros del desprecio")!

Unter den zahlreichen Dichtern, die, wenig jünger als Lope selbst, sich seinem Vorbilde anschlossen, können hier nur wenige hervorgehoben werden. Besonders in Valencia fand Lope Freunde und Genossen, unter ihnen Guillen de Castro y Bellvis (1569—1631), dessen „Jugendtaten des Cid" („Los mocedades del Cid") das Original sind, auf dessen ersten Teil Corneille sein vielumstrittenes Drama gründete. Der gleichaltrige Gabriel Tellez, unter dem Pseudonym Tirso de Molina bekannt, († 1648), einer der fruchtbarsten Lustspieldichter der Zeit, verdankt seinen Ruhm hauptsächlich zwei Werken, die er nicht verfaßt hat — dem mystisch-asketischen Schauspiel „Wegen Unglaubens verdammt" („El condeñado por desconfiado") und der ersten dramatischen Bearbeitung der Don Juansage, „Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast" („El burlador de Sevilla y el convidado de piedra"), die Molière in italienischer Bearbeitung kennen lernte und die über Bertate und Da Ponte schließlich noch die Grundlage zu Mozarts „Don Giovanni" wurde. Doch genügt das reizende Lustspiel „Eifersüchtig auf sich selber" („La celosa de si misma"), um Tirso seinen Platz zu sichern.

Etwas abseits von den Genannten steht der mexikanische Edle Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza († 1639), dessen grüblerischer Ernst sich gegen die konventionelle Charakteristik der Lopejünger sträubte und die altüberkommenen Moralbegriffe durch neue menschlich-persönlichere zu ersetzen suchte. So ist er der Vater des modernen Charakterlustspiels geworden. Selbst Molière gesteht, daß er seinen „Etourdi" ohne Corneilles „Menteur" nicht geschrieben hätte — der „Menteur" aber ist nichts als eine keineswegs bessernde Bearbeitung der „Verdächtigen Wahrheit" („La verdad sospechosa") Alarcóns, die Corneille freilich für ein Werk Lopes hielt.

Calderón und der Untergang des nationalen Dramas.[1])

Wollte schon Alarcón die flüchtig hingeworfene Lopecomedia kunstgerechter umgestalten, so folgt ihm auf diesem Wege der größte Meister

1) Vgl. Calderón: Ausgewählte Dramen, Cotta.

des spanischen Dramas: Don Pedro Calderón de la Barca Barreda. Wie Lope entstammte der am 17. Januar 1600 in Madrid Geborene einer adligen Familie des asturischen Nordens. Auch er studierte zunächst in Salamanca und diente dann als Soldat in Italien und Flandern. Der königliche Theaterfreund Philipp IV. suchte ihn dauernd an den Hof zu fesseln, und ein großer Teil seiner Dramen ist auch nicht für die einfachen Volksbühnen der Hauptstadt, sondern für die beträchtlich kompliziertere in Don Felipes Lieblingssitz Buen Retiro geschrieben. 1637 ernannte ihn der König zum Ritter von San Jago. Als solcher beteiligte sich Calderón drei Jahre später sehr gegen den Willen seines Gönners am Kampf gegen die aufständischen Katalanen. Wie Lope suchte auch Calderón mit zunehmendem Alter Trost in den Armen der Kirche, wurde 1651 Priester und 1653 Kaplan in Toledo. Die Gunst des Herrschers, den Familienunglück zeitweilig der Bühne entfremdet hatte, blieb ihm auch jetzt treu: 1663 wurde er nach Madrid zurückgerufen und zum Ehrenkaplan des Königs ernannt. Nach dem Tode Philipps (1665) scheint er sich mehr und mehr von der Welt zurückgezogen zu haben; seine beiden Brüder starben vor ihm, und nur eine Schwester Dorotea, eine Nonne von Santa Clara in Toledo, überlebte ihn. Am 25. Mai 1681 starb er — wenn wir Antonio Solis glauben dürfen — „ohne Mäcen" und vergessen. Sicher hatte er seinen eigenen Ruhm wie die Glanzzeit des spanischen Dramas überlebt.

Etwa 120 Comedias[1]) und 70 Autos umfaßt das uns bekannte Lebenswerk Calderóns. Von den kleineren Stücken (Entremeses usw.) scheint wenig erhalten zu sein. Das ist, wenn man Lope vergleicht, für Spanien und für eine 65jährige dichterische Tätigkeit nicht allzuviel, zumal Calderón ausschließlich Dramatiker war und die Stoffe seiner Dramen oft unbedenklich Lope, Guevara, Tirso und anderen entlehnte. Schon der letztere Umstand zeigt, daß die Auffassung der Romantiker irrig war, die Calderón zuerst in Deutschland bekannt machten. Schlegel hielt Calderón — ähnlich wie Shakespeare — für ein jäh aufflammendes Licht in der Nacht, ohne Vorgänger und ohne Nachfolger. Diesen Ruhm absoluter Originalität können wir Calderón nicht mehr zuerkennen (schon die künstlerisch vollendete Behandlung der Form hätte vor dem voreiligen Schlusse warnen sollen) und

1) Die erste Gesamtausgabe enthält nur 108, Hartzenbusch druckt 122 ab, von denen aber zehn nur teilweise von Calderóns Hand sind.

sehen in ihm nur noch den kunstgerechten Vollender des von Lope begonnenen Werkes. Wie bei Lope liegt seine Hauptbedeutung nicht in den Zwischenspielen und den allegorischen Autos, so hoch seine Zeitgenossen gerade diese schätzten, sondern in den eigentlichen „Comedias", die in der äußeren Form Lopes Vorbild folgen. Während aber Lopes Stil im allgemeinen schlicht und natürlich bleibt, zeigt sich Calderón stark von dem gesucht-prunkvollen Modestil (estilo alto, estilo culto) beeinflußt, den wir in Spanien nach dem Hauptvertreter der Richtung, Luis de Argote y Gongora, „Gongorismus" zu nennen pflegen.[1]) Werden wir in diesem Raffinement der Ausdrucksweise vielleicht schon ein Verfallzeichen zu sehen haben, so ist auf der anderen Seite nicht zu leugnen, daß Calderóns Vers- und Sprachkunst der Lopes beträchtlich überlegen ist. Verse von gleicher sinnlicher Glut und zauberischer Klangschönheit wie etwa in der Verführungsszene des „Wundertätigen Magus" können kaum übertroffen werden.

Die Beziehungen Calderóns zum Hofe und die Veränderung der Lebensverhältnisse unter den drei Philippen erklären, daß in seiner Dichtung das aristokratisch-höfische Element noch stärker hervortritt, als es bei Lope der Fall war, und wenn Calderón im „Alcalden von Zalamea" ein urkräftiges Bauerntum feiert, so erklärt sich das nur aus der engen Anlehnung an Lope. So erscheint der spanische Ehrbegriff bei ihm in voller Schroffheit, nur gelegentlich leicht ironisiert, öfter zu blutiger Tragik gesteigert („Der Arzt seiner Ehre", „Der Maler seiner Schande"). Mit der stärkeren Aristokratisierung hängt die Behandlung des komischen Elements bei Calderón zusammen. Ist dieses schon bei Lope vorwiegend durch pfiffige Diener und kokette Zofen vertreten, so erstarrt die Rolle des lustigen Rats (Gracioso) bei Calderón zum Typus, der in allen Stücken wiederkehrt (Brito, Clarin, Cosme, Mosquito, Castaño usw.). Die große künstlerische Überlegenheit Calderóns über Lope liegt dagegen in der Komposition, dem klugen Aufbau der Handlung und der Abmessung ihrer einzelnen Teile. Durfte aber schon Lope der Vorwurf gemacht werden, daß er „Spanien überallhin mit sich trüge", so ist der Mangel an historischem Sinn für Calderón noch bezeichnender: Mesopotamien („Die Tochter der Luft" = Semiramis), Palästina („Absaloms Locken", „Eifersucht, das größte Scheusal", =

1) Als Parallelerscheinungen vgl. den Marinismus in Italien, den Euphuismus in England, das Preziösentum in Frankreich und den „Lohensteinschen Schwulst" in Deutschland.

Herodes und Mariamne), das römische Asien („Der wundertätige Magus"), Fez und Tanger („Der standhafte Prinz"), wie das ferne Polen („Das Leben ein Traum") sind schließlich nur Märchenländer, deren Bewohner gute alte Christen von echtkastilischer Herkunft sind.

Auch Calderóns Comedias wird man am besten wieder in geistliche und weltliche zu scheiden haben. Zu der ersten Gruppe gehören mehrere der bekanntesten und besten Werke des Dichters: Die „Andacht zum Kreuz" („La devocion de la cruz") mit ihrer schwülen Geschwisterliebe, ihren Greueln und Wundern mag dem Nordländer phantastisch, vielleicht selbst blasphemisch erscheinen und verlangt gutkatholische Glaubensfreudigkeit. Im „Wundertätigen Magus" („El magico prodigioso") dramatisiert Calderón die frühmittelalterliche Legende vom heiligen Cyprianus. Wie Faust verzweifelt Cyprianus an Philosophie und Religion (d. h. Heidentum) und verlangt nach magischer Zauberkraft und dem Besitze eines schönen Weibes (der Christin Justina). Beides verspricht ihm ein Dämon, und ein Jahr lang lernt Cyprian im hohlen Berge die schwarze Kunst. Schon drohen die Lockrufe des Versuchers in einer wundervoll schwülpoetischen Szene Justina zu berücken, aber ihr reiner Sinn triumphiert, und das Trugbild, mit dem der Dämon an ihrer Stelle Cyprian zu täuschen sucht, verwandelt sich in seinen Armen in ein Gerippe. Um dem Dämon zu entrinnen, gelobt sich Cyprian dem Gott der Christen und hat nun wenigstens den Trost, an Justinens Seite den Blutzeugentod sterben zu dürfen.

Die tiefsinnigste der religiös gefärbten Dichtungen Calderóns ist seine Behandlung des alten Märchens vom erwachten Schläfer und vom Königssohn im Turm: „Das Leben ein Traum" („La vida es sueño"). Prinz Sigismund von Polen wird als Gefangener in einsamem Walde aufgezogen, weil sein Vater aus den Sternen gelesen hat, daß sein Sohn, dessen Geburt schon der Mutter das Leben kostete, wild und unbändig sein und ihn selbst vom Thron stoßen werde. Um zu erproben, ob die Gewalt des Fluches gebrochen ist, wird er schlafend in die Königsburg gebracht und einen Tag lang als Prinz behandelt. Die wilde Reizbarkeit seines Charakters reißt ihn zu blutigen Taten fort, und der Vater läßt ihn am Abend wieder einschläfern und in das Verlies zurückbringen. In der meisterhaft geschilderten Dämmerstimmung am nächsten Tage, ob das Erlebte Wirklichkeit oder nur ein Traum war, läutert sich der Charakter des Prinzen, und er erkennt mit Entsetzen, in welche

Verirrungen ihn seine ungezähmte Wildheit verstrickt hat oder verstrickt hätte. Das Auftauchen des Thronerben hat inzwischen einen Aufstand entfacht, die Rebellen, die den Herzog von Moskau nicht als künftigen Herrscher anerkennen wollen, befreien Sigismund und rufen ihn zum Herrscher aus. König Basilius wird geschlagen und muß die Gnade des Siegers anflehen, der aber fällt ihm selbst zu Füßen, und alles endet in Friede und Versöhnung.

Unter den weltlichen Dramen sind an erster Stelle zu nennen: „Der Richter von Zalamea" („Alcalde de Zalamea") und „Der Arzt seiner Ehre" („El medico de su honra"). — Der Hauptmann Don Alvaro de Atayde entführt mit Gewalt die Tochter des reichen Bauern Pedro Crespo und überläßt sie dann im Wald ihrer Schande. Ihr Bruder verwundet den Entführer, und dieser sieht sich genötigt, mit geringer Begleitung nach Zalamea zurückzukehren, um seine Wunden verbinden zu lassen. Unterdessen haben die Bauern Crespo zum Alkalden gewählt, und als solcher setzt er den Hauptmann und seine Begleiter gefangen. Vergebens bietet er dem Mädchenräuber alle seine Habe an, wenn er die Geschändete heiraten will, erst als alle Bitten fruchtlos bleiben, läßt er dem Rechte freien Lauf und verurteilt den Hauptmann zum Tode durch den Strang. Umsonst müht sich der General, der prächtige alte Haudegen Don Lope de Figueroa, den Schuldigen zu retten. Erst im letzten Augenblick, als Bauern und Soldaten sich schon mit den Waffen in der Hand gegenüberstehen, erscheint Philipp II. Er erkennt den Richtspruch als gerecht an, verlangt aber die Herausgabe des Verurteilten. Ein Vorhang wird aufgezogen, und man sieht den Hauptmann erdrosselt auf einem Stuhl sitzen. Der König ist zuerst betroffen, spricht aber dann den gerechten Richter jeder Schuld frei und bestätigt ihn auf Lebenszeit in seinem Amte („El alcalde de Zalámea"). — Noch schroffer ausgeprägt erscheint der spanische Ehrbegriff in dem zweiten Drama: „El medico de su honra". Don Gutierres Gattin ist vor ihrer Vermählung von dem Bruder des Königs umworben worden, und der eifersüchtige Gatte fürchtet für die Ehre seines Hauses. Er überrascht seine Frau nachts im Garten und täuscht sie mit verstellter Stimme. Da der Infant sich tatsächlich schon einmal ihr zu nähern versucht hat, muß sie glauben, er sei trotz ihres Verbots wiedergekommen, und befiehlt ihm zu gehen. Jetzt glaubt Gutierre ihre Schuld erwiesen und zwingt einen Wundarzt, ihr die Adern zu öffnen. Die blutigen Händeabdrücke an der Wand

verraten das Haus, aber der König selbst billigt schließlich die Tat und verlobt Don Gutierre mit seiner früheren Geliebten.

Ehre und Liebe sind schließlich auch in den eigentlichen Lustspielen („Der Verborgene und Verkappte“ = „El escondido y la tapada“; „Die Dame Kobold“ = „La dama duende“ u. a.) die treibenden Kräfte, und die biegsamen Toledoklingen haben auch hier genug zu tun. Auch sie zeigen neben der steten Wiederholung der gleichen Motive etwas Unberechenbar-Phantastisches, wenngleich in geringerem Maße als die mythologischen Spiele, deren prunkvolle Aufführung den Glanzpunkt der höfischen Feste Philipps IV. zu bilden pflegte. Wie sie in der Entfaltung szenischen Prunkes mit der italienischen Oper wetteiferten, so waren sie teilweise oder ganz zum Gesangvortrag bestimmt. Ihr künstlerischer Wert ist sehr ungleich, in Deutschland ist außer „Über allen Zaubern Liebe“ („El mayor encanto Amor“ = Odysseus und Kirke) kaum eins bekannter geworden.

Unter den zahlreichen jüngeren Dichtern, die zu Lebzeiten Calderóns mit ihm wetteiferten, sind noch Francisco de Rojas Zorilla (geb. 1607) und Don Agustin Moreto y Cabaña (1618—1669) hervorzuheben. Des ersteren bekanntestes Werk ist „Außer meinem König keiner“ („Del Rey abajo ninguno o Garcia del Castañar“): Don Garcia überrascht den Höfling Mendo, als dieser den Balkon zum Schlafzimmer seines Weibes erklettern will. Aus Liebe verschont er seine Frau, die schutzheischend zu König Alfonso flieht, aus Loyalität den frechen Beleidiger, da er glaubt, er sei der König selbst. Am Königshofe klärt sich der Irrtum auf, und Garcia stößt nun Don Mendo nieder: „Außer meinem König soll mich keiner beleidigen!“

Moretos Ruhm wird einigermaßen dadurch beeinträchtigt, daß er vor ausgiebigen Anleihen bei seinen Vorgängern nicht zurückschreckt, doch hat er in einem Falle wenigstens sein Vorbild (Lopes „Los Milagros del desprecio“) so vervollkommnet, daß es nun wie ein geschliffener Brillant den rohen Stein überstrahlt, nämlich in dem graziösesten und elegant-geistreichsten Lustspiel der Welt: „Donna Diana“ („El Desden con el Desden“, eigentlich „Trotz wider Trotz“). Wie Lopes Donna Juana verachtet auch Moretos Diana die Männer, und weist alle Bewerber ab, und wie auf Hernandos Anweisung Don Pedro Giron Kaltherzigkeit simuliert, so tut es auch auf Perins Rat Don Cesar. Nur ist die ganze Intrige bei Moreto unendlich feiner: statt der ziemlich gleichgültigen Donna Beatriz finden wir die beiden

reizenden Mädchen Donna Laura und Donna Fenise, mit denen sich die abgewiesenen Freier Don Luis und Don Gaston trösten, während Lopes Don Alonso und Don Juan mit langer Nase abziehen müssen. Das Ganze ist in ein höfisch-festliches Milieu gehoben, Don Cesar hat nicht schon jahrelang vergebens als Liebhaber geschmachtet und heuchelt keine neue Liebschaft, sondern stellt sich als echtes Gegenbild der Männerfeindin Diana als überzeugter Weiberfeind hin, und auch die letzte Lösung ist ungleich zarter behandelt.

Keiner der Späteren hat Calderóns oder Moretos Kunst erreichen können. Über Lopes und Calderóns Dichtung liegt noch der Abglanz der Weltherrschaft Karls V., der die Macht der letzten Habsburger nur noch sehr entfernt entsprach. In dem unheilvollen Kriege nach dem Tode Karls II. schwand auch der Schein der Macht. Die Kraft des spanischen Volkes war tief erschöpft. Mit der neuen Dynastie drang der allmächtige französische Einfluß ein, und als Ignacio de Luzán 1737 den unvermeidlichen Boileau hispanisierte („La Poética"), triumphiert auch in Spanien der französische Klassizismus — wie überall im Bunde mit der italienischen Oper — über das „formlose" nationale Drama.

IX. Der französische Klassizismus.[1]

In den vorhergehenden Kapiteln sahen wir, wie überall in Westeuropa (Italien, England, Holland und Spanien) das nationale Drama nach verhältnismäßig kurzer Blütezeit um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts dem Einfluß des französischen Klassizismus erliegt. Erleichtert wird dieser Vorgang wesentlich durch die politische Vorherrschaft Frankreichs im „siècle de Louis le Grand" und das durch sie bedingte Übergewicht französischer Sprache und Kultur, das noch für den größten Teil des folgenden Jahrhunderts die französische Bildung zur europäischen Bildung κατ' ἐξοχήν erhob. War aber die eigentümlich französische Form des Renaissancedramas so unbedingt

1) Vgl. besonders Proelß, 2, 1, F. Lotheißen, Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert. 3 Bände (1877 ff.) L. Petit de Julleville: „Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines à 1900", Band 3–5 und Suchier-Birch-Hirschfeld: Geschichte der französischen Literatur II (1913). — Die klassischen Ausgaben Corneilles, Racines und Molières bietet die „Collection des grands écrivains de la France", Paris.

allen anderen überlegen, daß ihr Sieg auf der ganzen Linie auch innerlich berechtigt erscheint?

Nach dem, was in Kapitel IV über Verbreitung und Einfluß des mittelalterlichen Dramas gerade in Frankreich gesagt war, muß es auffallen, daß sich hier überhaupt der Boden für die Entfaltung einer klassizistischen Kunst fand. Wohl waren die politischen Beziehungen zwischen Frankreich und Italien schon am Ausgange des Mittelalters sehr eng, wohl fanden italienische Künstler schon am Hofe Franz' I. in großer Zahl Aufnahme, wohl durchzogen wandernde italienische Schauspieler schon seit 1486 Frankreich, aber daneben blühte das mittelalterliche Drama noch in der ganzen ersten Hälfte des Cinquecento kräftig weiter. Noch in die vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts fallen die großartigsten Misterienaufführungen, unter denen das von Roland Gerard verfaßte und 1547 in Valenciennes aufgeführte Passionsspiel einer besonderen Erwähnung bedarf, in der Hauptstadt wie in der Provinz. Auch waren die Hauptvertreter der Frührenaissance der alten Dichtung keineswegs feindlich gesinnt: in der Form der alten Farce haben sich sowohl Rabelais, wie Clément Marot, wie die Königin Margarethe gelegentlich versucht. Die Dichtungen der eigentlichen Humanisten wie Murets „Caesar" (1544), ein Meisterstück neulateinischer Poesie, oder des Schotten Buchanan „Baptistes" und „Jephthes" blieben schon durch ihr lateinisches Gewand auf enge Kreise beschränkt und wurden von Studenten zu Universitätsfeierlichkeiten aufgeführt (so trat der junge Montaigne im Collège de Guienne in Buchanans Dramen auf). Selbst die zunehmende Feindseligkeit der Regierung gegen die alten geistlichen Spiele (vgl. S. 49 u. 53) hätte dem mittelalterlichen Drama nicht unbedingt den Todesstoß zu geben brauchen, zumal in der historischen Moralität (vgl. S. 54) bereits Ansätze zu einer Neubildung vorhanden waren, aus der sich ähnlich wie in England ein neues volkstümliches Drama hätte entwickeln können. Daß trotzdem das alte Drama rettungslos zugrunde ging[1]), liegt — wie in Deutschland — hauptsächlich an den Folgen der großen Kirchenspaltung und den unseligen Religionskriegen, die Frankreich unter den letzten Valois erschütterten. An die Stelle der alle Schichten der Bevölkerung in gleicher Weise interessierenden christlich-volkstümlichen Kunst tritt eine höfisch-gelehrte, die ihre Vor-

1) Wie bei uns in Oberammergau, so werden auch heutzutage noch in der Bretagne Misterien aufgeführt.

bilder in der Fremde, im alten Hellas und Rom und im modernen Italien sucht, deren Stoff und Darstellung aber dem Nichtgebildeten unverständlich bleiben. Die engere Verbindung mit Italien, die schon beträchtlich fortgeschrittene Zentralisierung des geistigen Lebens um den Königshof und die Hauptstadt, schließlich wohl auch die stärkere künstlerische Begabung des alten Kulturvolks bringen es mit sich, daß der Übergang in Frankreich viel schneller erfolgt als bei uns. Während Opitz erst 1624 sein „buch von der deutschen Poeterey" herausgab, stellt Du Bellays „Deffence et Illustration de la langue françoise" bereits 1549 in scharfen Umrissen das Programm der neuen antikisierenden Schule auf und sagt der „gotischen" Barbarei der bisherigen Dichtung mit aller Schroffheit ab. Die dramatische Ausbeute der „Pléjade" — wie sich die Jungen nach dem alexandrinischen Siebengestirn nannten — ist freilich nur gering. Das Haupt der Schule Pierre de Ronsard begnügte sich mit einer Bearbeitung von Aristophanes' „Plutos", und da auch Remy Belleaus und Antoine de Baïfs Komödien nicht viel Selbständigkeit verraten, so bleibt als einziger Dramatiker der Pléjade Estienne Jodelle (1532 bis 1573) übrig. Sein „Eugène", die erste Originalkomödie in französischer Sprache (1552), entfernt sich freilich nicht übermäßig weit von der alten Farce. Seine „Cléopâtre captive" (1552) gab den Franzosen das erste Beispiel einer antikisierenden Tragödie. Sie ist ganz in der Weise der Italiener gehalten, und nach dem Muster Senecas mit Chören, Geistererscheinungen, epischen Berichten e tutti quanti ausgestattet.

Unter den Nachfolgern Jodelles ist außer Jacques Grévin („Jules César ou la liberté vengée", 1560) besonders Robert Garnier († 1590) zu nennen, dessen Tragödien wieder in engem Anschluß an Seneca Römertugend feiern („Porcie", 1568) oder unmittelbar antiken Mustern nachgebildet sind. Nur „Bradamante" (1582), dessen Stoff dem „Orlando furioso" entlehnt ist, verdient als erstes „romantisches" Drama in Frankreich eine besondere Erwähnung.

Bilden Garniers Römertragödien den Höhepunkt der von der Pléjade ausgehenden dramatischen Bestrebungen, so scheinen diese mit ihnen auch ihr Ende gefunden zu haben. Offenbar war der Kreis, der sich wirklich für diese Schöpfungen interessierte, zu klein, zudem nahm der neu ausbrechende Bürgerkrieg vor dem endgültigen Siege Heinrichs von Navarra und der dauernden Festigung der Monarchie allzusehr die Kräfte der Nation in Anspruch. Ferner be-

günstigte der Hof offenkundig fremde Schauspieler. Schon 1577 hatte Heinrich III. die venetianische Compagnia dei Gelosi berufen, und als Heinrich IV. sich 1600 mit Maria von Medici vermählte, lud er die gleiche berühmte Theatergesellschaft nach Paris. Auch spanische, gelegentlich selbst englische Wandertruppen spielten in Frankreich, und unter ihrem vereinten Einfluß bildeten sich auch französische Truppen, die teils im Hôtel de Bourgogne (dem Theater der Passionsbrüder), teils im neuen Théâtre du Marais spielten, teils in der Provinz ihr Wanderzelt aufschlugen. Für diese Truppen sind wohl die Prosakomödien des Chorherrn von Troyes Pierre Larivey bestimmt (1579 und 1611), die in Wirklichkeit freilich nur leichte Bearbeitungen bekannter italienischer Komödien sind. — Hauptsächlich aber bestritt das Repertoire dieser französischen Schauspieler für fast ein halbes Jahrhundert Alexandre Hardy (1570–1631), der nach eigenem Zeugnis über 600 Dramen verfaßte.[1]) Da er ausschließlich für die wirkliche Bühne schrieb, läßt sich aus seinen Werken gut erkennen, wohin die natürliche Entwicklung neigte: trotz beträchtlicher klassischer Einflüsse und starker Vereinfachung der Handlung auf das „romantische" Drama, wie in England oder Spanien! Hardy berücksichtigt weder die von der Pléjade geforderten Einheiten von Ort und Zeit, noch kennt er den Dekorationswechsel oder die symbolische Bühne der Engländer, sondern er baut — wie wir aus den Zeichnungen und Notizen des Theatermaschinisten Laurent Mahelot ersehen können — die verschiedenen Szenerien in der Weise der alten „mansiones" nebeneinander auf. Auch die dramatische Geschlossenheit macht ihm keine allzu schweren Sorgen. Die Entwicklung der dramatischen Handlung und die Charakterisierung seiner Helden läßt er vor der Herausarbeitung bestimmter seelischer Konflikte, der Betonung gewisser Thesen zurücktreten und bereitet so schon Corneille und Racine vor.

Auch der Versuch, zu einem auf weite Kreise berechneten nationalen Drama und zu einem billigen Ausgleich zwischen Renaissance und altvolkstümlicher Kunstübung zu gelangen, war letzten Endes ergebnislos. Die Schuld daran trug einerseits das neuerwachende Interesse für literarische Fragen, das als Folge der sich endlich beruhigenden politischen Verhältnisse in der höfischen Aristokratie und der guten bür-

1) Gedruckt sind nur 41 (bzw. 34).

gerlichen Gesellschaft von Paris Platz griff, anderseits der Wunsch des neuen Machthabers, mit dem politischen auch das geistige Leben der Nation zu zentralisieren und in unmittelbare Abhängigkeit von dem neuerstarkten Königtum zu bringen. So verkörpern sich die Mächte, die die „klassische" französische Literatur schaffen sollen, in Catherine de Rambouillet und dem „grand cardinal", im Preziösentum und der Academie Française.

Die Marquise von Rambouillet versuchte, angewidert von dem stark verwilderten Ton am königlichen Hofe, in ihrem eigenen Hause die Elite der Geburts- und Geistesaristokratie von Frankreich um sich zu sammeln. Ihrer Herkunft nach selbst halb Italienerin, hatte sie ihren Kunstgeschmack vorwiegend an italienischen Vorbildern geschult — natürlich nicht an den frechgenialen Großen der ersten Hälfte des Cinquecento, Machiavelli, Bibbiena, Aretino, sondern an den modischen Spätlingen, Tasso, Guarini und dem Schöpfer des neuen, wunderlich-geistreichen Concettistils, Giambattista Marino. So geht der Weg zunächst nicht nach Rom und Athen, sondern nach „Arkadien"! Von dort waren freilich trotz Théophile de Viaus „Pyramus et Thisbé" (1617) und Racans „Bergeries ou Arténice" (1618) dramatische Lorbeeren kaum zu holen, wenn auch wenigstens einer aus diesem Kreise, Jean de Mairet (1604—1670) von diesen „Schäfereien" („Sylvie", 1626, „Sylvanire", 1627) und der frivolen Liebesposse „Les galanteries du duc d'Ossone" (1632) den Weg zur klassizistischen Tragödie fand und in seiner „Sophonisbe" (1634) mit Trissino um den tragischen Preis ringen konnte.

Durchgängig gewonnen wird eine gepflegtere Sprache, die freilich im Streben nach origineller Eleganz oft genug die Grenzen des guten Geschmacks überschreitet, und ein sorgfältigerer Bau der Verse, wie ihn der große Schulmeister des Hôtel Rambouillet, der Normanne François de Malherbe, gelehrt hatte. Mit der Sprache drangen auch die Lebensanschauungen des Salons in das Drama ein. Die „passion tendre et galante", der in sentimental-spitzfindige Kunstregeln gebrachte Flirt und all der holde Unsinn aus Montemayors „Diana" und d'Urfés „Astrée". Mochte damit immerhin der Zweck erreicht werden, frivole Roheit von der Bühne zu bannen und „ehrbaren Damen den Besuch des Hôtel de Bourgogne unbedenklich erscheinen zu lassen", so war die „arkadische" Welt doch so künstlich-unwahr, daß sie Gefahr lief, jeden Zusammenhang mit der

Wirklichkeit zu verlieren. Verhängnisvoller noch wurde der starke Einfluß, den die gelehrten Freunde des Hauses Rambouillet, Chapelain und seine Genossen, im Sinne eines dilettantischen Kritizismus ausübten, der sich vermaß, mit Argumenten und Wahrscheinlichkeitsgründen aus Scaliger und Heinsius der Entwicklung Gesetze vorzuschreiben und Wert oder Unwert der zeitgenössischen Dramen im wesentlichen danach zu bemessen, ob die vielumstrittenen „Regeln des Aristoteles" befolgt wären oder nicht.

Nun waren diese von Chapelain 1630 neubegründeten „drei Einheiten", die Aristoteles selbst nie gefordert hat, ja keineswegs etwas Neues, sondern so alt, wie das Renaissancedrama selbst, und in Italien schon vor 1500 bekannt[1]); allein wenn sie auch in Italien, etwas liberal ausgelegt, frühzeitig durchgeführt waren, so widersprachen sie den Gewohnheiten der französischen Bühne so schroff, daß vor allen Dingen die Schauspieler, die ihre ganzen umständlichen szenischen Einrichtungen wertlos werden sahen und mit Recht für den Besuch ihrer Vorstellungen fürchteten, sich heftig gegen die neuen Regeln sträubten und auch die Autoren sie nur widerstrebend anerkannten. Wenn sie sich schließlich zu einer Anerkennung der drei Einheiten bequemten, so findet diese Unterwerfung unter die Autorität des Aristoteles zugleich darin ihre Erklärung, daß der allmächtige Kardinal von Richelieu ein überzeugter Anhänger der neuen Kunsttheorien war. Er erhob selbst den Anspruch, ein bedeutender Dramatiker zu sein, wenn er auch die Ausführung seiner Pläne meistens den „cinq auteurs"[2]) überließ, zu denen eine Zeitlang auch der junge Corneille zählte. Für Richelieus Auffassung von der Bedeutung der drei Einheiten ist es bezeichnend, daß er in den Stichen, die er den fünf Akten seiner „Mirame" (1641) vorausschickte, fünfmal dieselbe Gartenszenerie, und zwar jedesmal in verschiedener Beleuchtung[3]) darstellen ließ, um so augenfällig zu zeigen, wie die Handlung sich innerhalb der geheiligten 24 Stunden abspielt.

Der von dem allmächtigen Kardinal auf literarischem Gebiet erstrebten Herrschaft sollte auch die Gründung einer gelehrten Gesellschaft der

1) Vgl. den Prolog zur „Historia Betica" des Carolus Verardus 1492.
2) Jeder der fünf hatte von einem vorgeschriebenen Entwurf je einen Akt auszuarbeiten!
3) Akt I: Sonnenuntergang, II: Nacht und Mondschein, III: Morgen, IV: Mittag, V: Abend.

„Académie Française", dienen, in der sich die besten Köpfe Frankreichs vereinigen sollten. Ihr Hauptzweck sollte die Pflege und Reinerhaltung der französischen Sprache sein, daneben erhielt sie aber auch das verhängnisvolle Amt, als oberster Gerichtshof literarische Streitfragen zu entscheiden. Die erste große Aufgabe, vor die sie ihr mächtiger Schirmherr stellte, wurde das Verdammungsurteil über den größten dramatischen Erfolg des damaligen Frankreichs: Corneilles „Cid".

Corneille.[1])

Der junge Advokatensohn aus Rouen, dessen „tragicomédie" das Mißfallen des allmächtigen Ministers erregt hatte, war der französischen Bühne kein Fremder mehr. Ursprünglich hatte Pierre Corneille (geb. 6. Juni 1606) die Absicht gehabt, den Beruf seines Vaters zu ergreifen, war aber früh durch wandernde Schauspieler mit dem Theater bekannt geworden, und der leichterworbene Ruhm seiner ersten Dramen („Mélite", 1629, „Clitandre", 1632) wurde für seine spätere Laufbahn entscheidend. Richelieu wurde auf den jungen Dichter aufmerksam und reihte ihn zeitweilig seinen „fünf Autoren" ein. Der erste größere tragische Versuch Corneilles, „Médée" (1635), kam freilich nicht über eine kalte Nachahmung Senecas hinaus, wenn auch in dem unbändigen Stolz der wilden Heldin schon die Cléopâtre der „Rodogune" sich ankündigt. Der starke Erfolg, den wenig später die „Mariamne" (= Herodes und Mariamne, 1636) des Tristan l'Hermite davontrug, mochte ihn erst recht bestimmen, sich weiter im höheren Drama zu versuchen. Der Rat eines älteren Freundes wies ihn auf die spanische Literatur und auf Guillen de Castro hin. So unternahm er es, dessen „Mocedades del Cid" für die französische Bühne und „den Regeln gemäß" umzuarbeiten (1636). Die Wirkung war über alles Erwarten groß: Alles, was noch von Rittertum in dem stolzen Adel Frankreichs vor der blutigen Niederwerfung der Fronde lebte, jauchzte der Heldenkühnheit Rodrigues, dem stolzen Ehrgefühl Don Diègues und dem Kampf zwischen Liebe und Ehre in der Brust Chimènes zu. Daneben regte sich heftiger Widerspruch, der besonders in Scudérys „Observations sur le Cid" Ausdruck fand. Auf den gehässigen Angriff erfolgte eine gereizte Replik, und der Streit drohte, immer weitere Kreise zu ziehen, bis sich Richelieu selbst einmischte und veranlaßte,

1) Vgl. besonders Guizot: Corneille et son temps (1852) und G. Lanson: Pierre Corneille (1898).

daß die Akademie ihren Richtspruch fällte. Das berühmte Urteil der Akademie („Les Sentiments de l'Académie françoise sur le Cid", 1638), das im wesentlichen von Chapelain herrührt und von Richelieu selbst durchkorrigiert ist, bildet einen wichtigen Markstein in der Geschichte des französischen Dramas: obwohl in der Form versöhnlich und anerkennend, ist es in der Sache ein Verdammungsurteil über den „Cid", wie das „romantische" Drama überhaupt, und vor dieser Autorität beugte sich schließlich auch Corneille.

War das Urteil der Akademie berechtigt? Für Corneille sprach auch weiterhin der Erfolg[1]). Galt der Erfolg aber wirklich seinem Werke? Zweifellos bedeutet der „Cid" in Sprache und Vers einen beträchtlichen Fortschritt. Was wirkte, war aber viel mehr die Handlung, war nicht Corneille, sondern Guillen de Castro! Unserm Gefühl nach hätte Corneille vielleicht am besten getan, Guillen de Castro mit Haut und Haaren herüberzunehmen, allein sein Ehrgeiz war es, die „Regel der 24 Stunden" zu beobachten und so werden die Ereignisse, die im Spanischen möglich, ja natürlich schienen — die Beleidigung des alten Don Diègue, der Zweikampf zwischen Don Gormas und Rodrigue, die Maurenkämpfe des Cid und seine schließliche Vermählung mit der Tochter des von ihm im Zweikampf erschlagenen Grafen, die im Original Monate, ja Jahre in Anspruch nehmen — gewaltsam in den engen Raum eines einzigen Tages zusammengepreßt. Daß Corneille den Schauplatz nach Sevilla verlegt, um einen plötzlichen Einfall der Mauren zur See wahrscheinlich zu machen, ist doch gar zu äußerlich, und mit Recht sah Chapelain hier sein Hauptgesetz, die Wahrscheinlichkeit, verletzt, mit Recht nennt auch Scudéry die Chimène Corneilles unmoralisch, da sie schon einige Stunden nach dem Tode ihres Vaters dem Manne, der ihn erschlug, ihre Hand reicht. Richelieu bestimmten freilich außer ästhetischen Gründen auch politische Rücksichten, gegen den „Cid" einzuschreiten: die Beziehungen zu Spanien waren nicht derart, daß der Preis kastilianischen Rittertums ihm nützlich erscheinen mochte, zugleich mußte die Verherrlichung des Zweikampfs ihm höchst zuwider sein, da er eben erst harte Gesetze erlassen hatte, um dem Unwesen ein Ende zu machen, das allein von 1594

1) En vain contre le Cid un ministre se ligue,
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer. (Boileau: „Satires", IX.)

bis 1607 an tausend französischen Kavalieren das Leben gekostet haben soll.

Nach der „löblichen Unterwerfung" Corneilles verlief sein Leben im allgemeinen ohne aufregende Zwischenfälle, teils in Paris, teils in Rouen. Antike und „christliche" Tragödien mehrten seinen Ruhm, daneben begründete er durch seinen „Menteur" (1643), eine leicht parisierende Bearbeitung von Alarcóns „Verdad sospechosa", die französische Charakterkomödie, die nicht mehr bloß eine lustige Geschichte in dramatischer Form bringen will, sondern die Ereignisse durch den Charakter des Haupthelden bedingt erscheinen läßt. Als er aber die tragische Würde so weit vergaß, seine „Théodore vierge et martyre chrétienne" (1645) fast auf offener Bühne mit Notzucht zu bedrohen, erlitt er eine schwere Niederlage, die auch die Aufnahme in die Akademie (1647) nicht ganz wettmachen konnte. Als er 1653 ein zweites Fiasko erlebte („Pertharite"), zog er sich grollend von der Bühne zurück. Erst als Molières Truppe in Rouen spielte, gewann er neue Beziehungen zum Theater. Die lange Reihe seiner Altersdramen erreicht freilich seinen früheren Ruhm nicht, den auch die Erfolge Racines mehr und mehr in Schatten stellten. So zog er sich abermals von der Bühne zurück und suchte in religiöser Dichtung Trost für die wachsende Teilnahmlosigkeit seiner Zeitgenossen. Familiensorgen, selbst Geldbedrängnis verdüsterten sein Lebensende, und als der König sich endlich auf Boileaus entrüstete Vorstellungen des Greises erinnerte, war es zu spät: er starb am 1 Oktober 1684. Die Gedächtnisrede in der Akademie hielt ihm Racine.

Den Höhepunkt von Corneilles Schaffen bilden — abgesehen vom „Cid" — die beiden Römertragödien „Horace" und „Cinna, ou la clémence d'Auguste" und die christliche Tragödie „Polyeucte". Die erstere behandelt den bekannten Kampf der Horatier und Curiatier. Beide Familien sind durch Verwandtschaftsbande aufs engste verknüpft; denn Sabine, Horaces Gattin, ist die Schwester der Curiatier, und Camille, Horaces Schwester, ist mit Curiace verlobt. Durch List bleibt Horace Sieger und erschlägt zornig die Schwester, als sie den Tod ihres Bräutigams beklagen will, aber Tullus Hostilius spricht schließlich den Mörder frei. — Im Mittelpunkt des zweiten Dramas steht die Verschwörung, die Cinna, der Enkel des Pompejus, und Maxime gegen den Kaiser Augustus anzetteln. Beide lieben Émilie, die den Tod ihres Vaters an dem Kaiser rächen und nur dem, der ihn tötet, ihre Hand

reichen will. Der Anschlag wird verraten, und Augustus, der Cinna mit Wohltaten überhäuft hat und sich nun von ihm verraten sieht, schwankt zwischen Gnade und furchtbarer Rache. Sich selbst überwindend, entschließt er sich endlich zur Milde („Soyons amis, Cinna") und gibt der staunenden Welt nach so vielen Triumphen auch noch das Schauspiel edler Selbstbezwingung:

O siècles, ô mémoire,
Conservez à jamais ma dernière victoire!

Polyeucte ist mit Pauline, der Tochter des armenischen Statthalters Félix, vermählt, die früher den römischen Ritter Sévère liebte, der aber gegen die Perser gefallen sein soll. Sévère kehrt zurück, und ihm, dem Freunde des Christenverfolgers Décius zu Ehren, veranstaltet Félix ein großes Fest. Diese Gelegenheit benützt Polyeucte, sein frisches Christentum aller Welt zu offenbaren: im Bunde mit seinem Freunde Néarque stürzt er die Bildsäulen der Götter um und muß nun auf Befehl seines eigenen Schwiegervaters, der den Zorn des Kaisers fürchtet, den Märtyrertod erleiden, obwohl Sévère selbst ihn zu retten sucht. Der Blutzeugentod Polyeuctes bekehrt auch Pauline und schließlich selbst ihren Vater, aber der edle Sévère verschmäht es, die Härte des kaiserlichen Ediktes gegen sie anzuwenden.

Mit Corneille ist die Entwicklung des klassizistischen französischen Dramas nach der technischen Seite im wesentlichen abgeschlossen: trotz der gleichen ästhetischen Grundlage entspricht seine Form nicht völlig der der klassizistischen Tragödie in Italien. Der auffälligste Unterschied liegt im Versmaß und in der Behandlung des lyrischen Elementes, d. h. des Chors. Die reimlosen Dialogverse der Italiener haben in Frankreich — trotz d'Urfés „Sylvanire" — nie recht Anklang gefunden, und an Stelle des Endecasillabo verwendet schon Jodelles „Cléopâtre" den altgewohnten Alexandriner [1]), der bis heute in Frankreich der Vers des idealistischen Dramas geblieben ist und dessen zur Antithese drängende Doppelgestalt dem französischen Geiste offenbar am meisten zusagt. Dagegen hat das 16. Jahrhundert den Gebrauch des Chors ohne Änderung übernommen, und so zeigen noch Garniers Tragödien dieselben langweiligen Soldaten, edlen Frauen, Mädchen und Greise, die schon bei Seneca nicht wußten, wozu sie eigentlich auf der Welt waren und es in den anderthalb Jahrtausenden seitdem auch nicht herausgebracht

1) Wenigstens in den ersten vier Akten, der fünfte ist in „vers héroïques" geschrieben.

haben. Die „Wahrscheinlichkeit" des 17. Jahrhunderts konnte diese geschwätzigen Statisten nicht brauchen und brach endgültig mit ihnen, und wenn in Racines letzten Werken der Chor wieder erscheint, so liegt das allein an dem besonderen Zwecke, für den er seine beiden religiösen Dramen schrieb. Festgelegt ist ferner das Stoffgebiet der Tragödie: antike (und biblische) Sage und Geschichte, wozu allenfalls noch orientalische Geschichte treten darf — räumliche Entfernung als Ersatz der zeitlichen (vgl. Racines „Bajazet") —, ausgeschlossen ist also die Geschichte des eigenen Volkes, die Schilderung der Gegenwart, wie die der bürgerlichen und der niederen Schichten der Gesellschaft.

Daß Corneilles Werk noch nicht der Abschluß des französischen Kunstideals sein konnte, zeigt besonders der Aufbau der Handlung in seinen Dramen. Trotz seiner als harte Erfahrung des Cidstreits verbliebenen Bemühungen, allen Forderungen der aristotelischen Theorie gerecht zu werden, behält er zeitlebens die Tendenz zum „romantischen" Drama, hat er 1650 doch noch in seinem „Don Sanche" eine „comédie héroïque" geschrieben. Zwar wird die Einheit der Zeit nirgends verletzt, aber Lessings Ausspruch, „was er (= Voltaire) an Einem Tage thun läßt, kann zwar an Einem Tage gethan werden; aber kein vernünftiger Mensch wird es an Einem Tage thun", gilt auch von Corneille (vgl. besonders „Rodogune" und die Altersdramen). Von der Handlung seines „Héraclius" bekennt der Dichter selbst, daß man sie erst bei der zweiten Aufführung verstehen könne, und daß sie „eine wunderbare Aufmerksamkeit erfordere". Nicht minder stört in Corneilles Werk die mangelhafte Psychologie, die forcierte Männlichkeit, die Mitleid, Liebe und alle weicheren Regungen des menschlichen Herzens zurückdrängt und an ihrer Stelle Ehrgeiz, Stolz, Trotz, Verachtung, unbeugsame Entschlossenheit feiert und Ruhm und Macht des einzelnen wie des Vaterlandes als einzig erstrebenswertes Ziel anerkennt. So wurde „le grand Corneille" der echte Dichter der „grande nation", dem besonders die Nachzügler des Klassizismus folgten, und es ist bezeichnend, daß Napoleon gerade seine Kunst außerordentlich bewunderte.

Racine.[1])

Unter der Schar der gleichzeitig mit Corneille nach dem tragischen Lorbeer Ringenden ragen besonders sein jüngerer Bruder Thomas Corneille, dessen „Comte d'Essex" (1678) Lessings „Dramaturgie"

1) Vgl. besonders G. Larroumet: Racine (1898).

so erbarmungslos zerpflückt, und Jean Rotrou (1610—1650) hervor. Sie alle aber läßt weit hinter sich der Vollender des klassizistischen französischen Dramas, der einzige wirklich klassische Tragiker Frankreichs, Jean Racine. Wie seine Tragödien meist pomphafter Aktion entbehren, so ist auch sein äußerer Lebensgang arm an dramatischen Erschütterungen, aber desto geeigneter, ein reiches Innenleben zu entwickeln und der leidenschaftlichen Glut seiner Seele mäßigende Schranken zu setzen. Als vater- und mutterlose Waise kam der dreijährige Knabe (geb. am 22. Dezember 1639) unter die Obhut seines Großvaters, der ihn zuerst auf das Collège de Beauvais, dann nach Port-Royal des Champs schickte. So geriet der heranwachsende Knabe unter den Einfluß des Jansenismus, der innerlichsten Bewegung innerhalb der gallikanischen Kirche, die im Anschluß an Augustin die absolute Unfreiheit des Willens, die angeborene Sündhaftigkeit aller Kreatur und die furchtbare Lehre von der Gnadenwahl predigte und deren von der Kirche verdammte Glaubenssätze gerade während Racines Aufenthalt in Port-Royal von dem glänzendsten Prosaschriftsteller des 17. Jahrhunderts, Blaise Pascal, in den „Provinzialbriefen" („Lettres écrites à un provincial par un de ses amis") gegen die Angriffe der Jesuiten (Molinisten) verteidigt wurden. So schien Racine trotz seiner früh hervorbrechenden poetischen Begabung und der begeisterten Verehrung griechischer Dichtung für die geistliche Laufbahn bestimmt, aber, obwohl er später zeitweilig den Titel eines „prieur de l'Epinay" und „prieur de St. Jacques de la Ferté et de St. Nicolas de Chézy" trug, sollte er doch die Hoffnungen seiner frommen Pflegeväter aufs schwerste enttäuschen. Er schloß sich an Lafontaine an, verherrlichte die Hochzeit König Ludwigs durch ein Epithalamion „La nymphe de la Seine" (1660) und ließ 1663 seine erste Tragödie „La Thébaïde, ou les frères ennemis" (= Eteokles und Polyneikes) in Molières Theater aufführen. Die guten Beziehungen zu Molière lösten sich bald durch Racines Schuld, da er seine zweite Tragödie „Alexandre le Grand" (= Alexander und Poros) gleichzeitig von Molière und im Hôtel de Bourgogne spielen ließ. Die beiden größten Dramatiker der Zeit haben sich seitdem nicht wiedergefunden, obwohl Boileaus Freundschaft sie hätte verbinden sollen.

In dem Jahrzehnt von 1667—1677 schuf Racine seine großen tragischen Meisterwerke von „Andromaque" bis „Phèdre", die 1668 ein einziges Mal ein satirisch-komischer Versuch „Les Plaideurs" unter-

brach: eine lustige Verspottung des zeitgenössischen Gerichtswesens im Anschluß an die „Wespen“ des Aristophanes. Die glänzenden Erfolge Racines, der bereits 1673 in die Akademie aufgenommen wurde, reizten die Eifersucht zahlreicher Neider, und die Aufführung der „Phèdre“ gab Anlaß zu einem häßlichen Skandal. So zog sich Racine, trotzdem er bereits an einem neuen Drama arbeitete („Alceste“), vom Theater zurück und suchte wieder Anschluß bei den Vätern von Port-Royal. Der verlorene Sohn wurde in Gnaden aufgenommen und blieb der jansenistischen Sache auch in der Zeit der Verfolgung treu. Er verheiratete sich auf den Rat seines Beichtvaters mit Catherine de Romanet und lebte mit ihr in glücklichster Ehe, trotzdem Catherine nie eins seiner Werke gelesen hat und nach dem Zeugnis ihres eigenen Sohnes „zeitlebens nicht wußte, was ein Vers ist“. Ludwig XIV., der ihn schon seit 1660 schätzte, blieb ihm auch fernerhin wohlgesinnt und ernannte ihn 1677 gemeinsam mit Boileau zu seinem Hofhistoriographen. Erhalten ist uns nur ein Bruchstück seiner Geschichte des großen Königs: Ludwigs Feldzüge und die Belagerung von Namur, der Rest ist in einer Feuersbrunst zugrunde gegangen. Nur einem Zufall haben wir es zu danken, daß der Dramatiker in Racine noch einmal erwachte. Madame de Maintenon hatte in St. Cyr ein Erziehungsinstitut für adlige Damen gegründet und wünschte für die Liebhaberaufführungen der jungen Mädchen ein passendes, religiös gefärbtes Stück. Dem Wunsche der allmächtigen Beherrscherin des alternden Königs zu trotzen, wäre unklug gewesen, und so entschloß sich Racine, seine „Esther“ zu dichten, die im Januar 1689 von den jungen Damen aufgeführt wurde. Religiöse Bedenken, die ihm jede Abweichung von der biblischen Überlieferung als „Gotteslästerung“ erscheinen ließen, und der Wunsch, „den Kindern das Schauspiel durch einige Abwechslung in der Dekoration angenehmer zu gestalten“, veranlaßten Racine, zum erstenmal mit der streng-klassizistischen Theorie zu brechen und die Einheit des Ortes mehrfach zu verletzen. Um zugleich möglichst vielen der „Demoiselles“ Gelegenheit zu geben, auf der Bühne zu erscheinen, gesellte er der Königin Esther einen Chor junger Jüdinnen bei. Ihre prächtigen Lieder, zum großen Teil Psalmenparaphrasen, bilden für uns den Hauptreiz der hinter anderen Leistungen Racines zurückbleibenden Gelegenheitsdichtung. Der Erfolg der Aufführung veranlaßte den Dichter, 1691 noch ein Drama für St. Cyr zu schreiben, das klassischste seiner Dramen überhaupt, „Athalie“.

Merkwürdigerweise entsprach der Erfolg aber den berechtigten Erwartungen des Dichters nicht, und so blieb die „Athalie" seine letzte dramatische Schöpfung. Die engen Beziehungen Racines zu Port-Royal verschlechterten sein Verhältnis zu Ludwig XIV. Zeitweilig fiel er selbst in Ungnade, da er, wie eine unverbürgte Überlieferung wissen will, in einer Denkschrift allzu unvorsichtig auf die drückende Notlage des Volkes hingewiesen hätte. Doch ist die Legende, der König habe ihm dauernd gegrollt, unhistorisch. Ludwig ließ ihm während seiner letzten Krankheit mehrfach seine Teilnahme ausdrücken und rief, als Racine am 21. April 1699 starb, Boileau erschüttert zu: „Despréaux, wir beide haben mit Racines Tod viel verloren!"

Die Hauptwerke Racines außer „Athalie" sind „Andromaque" (1667), „Britannicus" (1669) und „Phèdre" (1677): Achills Sohn Pyrrhus hat die Witwe Hektors und ihr Söhnchen Astyanax als Siegesbeute mit nach Epirus gebracht, ist aber, trotzdem er mit Hermione, der Tochter des Menelaus, verlobt ist und die Braut bereits in seinem Hause weilt, von heftigster Leidenschaft für Andromache entflammt. Orest, der selbst Hermionen liebt, soll als Gesandter der Griechen den Tod des Astyanax verlangen, Pyrrhus will Hektors Sohn schützen, wenn Andromache ihn zum Gatten nimmt. Dazu erklärt sie sich schließlich bereit — mit der geheimen Absicht, sich nach der Hochzeit zu töten und so dem Schatten Hektors treu zu bleiben. Die verschmähte Hermione benützt Orests Liebe, um ihn zur Rache gegen Pyrrhus zu reizen, und bei der Vermählung selbst fällt der Sohn Achills den Mördern zum Opfer. Aber nun gibt sich Hermione verzweifelnd selbst den Tod, Astyanax wird von den Mannen des Pyrrhus zum König ausgerufen, und Orest treiben die Furien von dannen („Andromaque"). — Nero, der bisher unter der Vormundschaft seiner Mutter und seiner Minister Burrhus und Seneca weise und milde regiert hat, will seine Gattin Octavia verstoßen, um Junia, seines Stiefbruders Britannicus Braut, heiraten zu können. Vergeblich mühen sich Agrippina und Burrhus, den unbändigen Sinn des erwachenden Despoten zurückzudämmen, der Einfluß des Schmeichlers Narciß ist stärker. Nero willigt zwar schließlich in eine Versöhnung ein, aber der Becher, den er beim Versöhnungsmahl dem Bruder reichen läßt, ist vergiftet. Die unglückliche Junia flüchtet sich in den Tempel der Vesta, und Narciß, der sie mit Gewalt zurückhalten will, wird vom wütenden Pöbel in Stücke gerissen („Britannicus"). — Phädra, die Gattin des Theseus, sucht unter

verstelltem Haß vergeblich die wilde Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolyt zu verbergen, die übermächtig ihren Willen und Frauenstolz zu meistern droht. Erst die falsche Nachricht vom Tode ihres Gatten entringt ihr das Geständnis ihrer Liebe, aber Hippolyt wendet sich mit Abscheu von ihr. Theseus kehrt zurück, Phädra will zunächst ihm alles gestehen, aber ihre Vertraute Oenone beschuldigt Hippolyt, er habe die Ehre seiner Mutter verletzt, und als Phädra hört, daß sie eine Nebenbuhlerin hat und Hippolyt die schöne Aricia liebt, bestätigt sie die Verleumdung. In wildem Grimm verbannt Theseus den Sohn, der zu stolz ist, Phädren zu verraten, und bittet den Meergott, den Frevler zu strafen. Der Selbstmord Oenonens und die Nachricht, daß Phädra Gift genommen hat, lassen ihn schnell genug die voreilige Bitte bereuen, aber schon ist es zu spät: ein Meerungetüm hat die Pferde des Verbannten scheu gemacht, und in die Zügel verstrickt, hat Hippolyt ein jammervolles Ende gefunden („Phèdre"). — Um Rache zu nehmen für den Untergang ihres Hauses, hat Ahabs Tochter Athalie das ganze Königsgeschlecht von Juda umgebracht. Ruchlos dringt sie in den Tempel Gottes selbst ein und erkennt am Altar inmitten der Priester einen Knaben, der ihr bereits dreimal in einem unheilvollen Traum erschienen ist. Sie versucht, den Knaben in ihre Gewalt zu bringen, aber der Hohepriester enthüllt seinen Getreuen, daß dieses Kind der letzte Sproß aus dem Stamme Davids ist, den er bisher im Innern des Tempels vor den Nachstellungen der Königin bewahrt hat, und ruft Joas zum König aus. Durch doppeldeutige Versprechungen gelingt es, die Königin mit der Schar ihrer Begleiter in den Tempel zu locken, da öffnet sich ein Vorhang und zeigt Joas auf dem Königsthron. Als Athalie ihren Schergen befiehlt, den Knaben zu töten, dringen von allen Seiten bewaffnete Leviten auf sie ein. Das Heer der Königin, das vor dem Tempel liegt, zerstreut ein panischer Schrecken, und Athalie selbst wird zu schmachvollem Tode aus dem Heiligtum geführt („Athalie").

Die Kunst Racines unterscheidet sich sehr wesentlich von der seines Vorgängers. Wohl knüpft sie an diese an („Thébaïde" und „Alexandre"), und noch die imponierende Größe des „Mithridate" mahnt an das Heroentum Corneilles, aber schon „Andromaque" steht innerlich den Tragödien Corneilles fern. Während Corneille, besonders in seinen späteren Dramen, fast ausschließlich männliche Tugenden, Stolz, Ruhmbegier, unerschütterlichen Heldenmut, kaltberechnende Vernunft und trotzige Willenskraft feiert und absichtlich die Mächte des Gemüts und

der Leidenschaft mißachtet, bilden Racines Tragödien — getreu seinen jansenistischen Überzeugungen — eine lange Reihe von Musterbeispielen für die Machtlosigkeit des menschlichen Denkens und Wollens im Kampfe mit entfesselter Leidenschaft. Diese Leidenschaft selbst aber ist stets wieder dieselbe: die einzige, die dem Dichter stark genug schien, in der kurzen Spanne Zeit, die dem Drama freigegeben ist, Mann und Weib im wildem Taumel fortzureißen und zu Taten zu reizen, die ihr Verstand und Wille nie billigen könnten: die Liebe. Verliebt sind alle seine Helden: Pyrrhus und Oreste, Néron und Britannicus, Titus und Antioche, Bajazet, Mithridate, Xiphurès und Pharnace, Achille, Hippolyte — verliebt sind alle seine Heldinnen: Andromaque und Hermione, Junie, Bérénice, Roxane und Atalide, Monime, Iphigénie und Eriphile, Phèdre und Aricie. Es liegt in der Natur der Dinge, daß die unerwiderte Liebe stärker wirkt. Daher haben die glücklichen Liebhaber: Britannicus, Bajazet, Xipharès, Achille und Hippolyte neben der rührenden Wehmut Andromaques und Bérénices und der dämonischen Leidenschaftlichkeit Hermiones, Nérons, Roxanes, Eriphiles und Phèdres nur eine schwächliche Rolle, die durch den leichten Beigeschmack modisch-süßlicher Galanterie nur noch fataler wirkt. Charakteristisch ist, daß Held und Heldin in einem steten Widerstreit doppelter Liebe stehen. Pyrrhus liebt Andromaque und wird von Hermione geliebt, Hermione liebt Pyrrhus und wird von Orest geliebt. Junie wird zwischen Britannicus und Néron, Bérénice zwischen Titus und Antioche, Bajazet zwischen Atalide und Roxane, Monime zwischen Mithridate, Xipharès und Pharnace, Achille zwischen Iphigénie und Eriphile, Hippolyte zwischen Aricie und Phèdre gerückt. Auf diese Weise wird die Bindung der einzelnen Personen zwar enger, aber die stete Wiederkehr des gleichen Motivs hat schließlich etwas Ermüdendes und tut mehrfach der Größe des Vorwurfs empfindlichen Abbruch. Muß wirklich eine ziemlich gleichgültige Dame aus den „Annalen" des Tacitus heraufbeschworen werden, damit der in Nero schlummernde Tiger erwachen und zum erstenmal sich in Menschenblut berauschen kann? Muß ein reiner Jüngling in ein zärtliches Prinzeßchen verschossen sein, um den ehebrecherischen Antrag seiner Stiefmutter entrüstet zurückzuweisen? Und ist die Idee des Euripides, daß Achill nichts von der angeblichen Verlobung weiß, mit der Agamemnon Weib und Tochter nach Aulis lockt, und daß er trotzdem für das unglückliche Mädchen zum Schwerte greift, nicht poetisch schöner, als daß

der Bräutigam seine Braut verteidigt, bis schließlich ein recht bedenklicher Kunstgriff die Situation retten muß?

Abgesehen von diesen unleugbaren Schwächen, ist das Werk Racines die Vollendung dessen, was unter dem Druck der herrschenden Theorie aus dem klassizistischen Drama zu machen war. Es wäre ungerecht, an diese Kunst Shakespearesche Forderungen zu stellen. Die Welt, in die Racine uns führt, ist eng und klein im Vergleich zu dem unendlichen Welttheater des großen Briten, und wer ausschließlich für eine feingebildete, aristokratische Gesellschaft schreibt, muß Rücksichten nehmen, über die Shakespeares Clowns sich totlachen würden. Und wenn Shakespeare alle Saiten des Menschenherzens erklingen läßt, wenn er uns nach dem tollsten, ausgelassensten Lachen in den tiefsten Abgrund der Verzweiflung hinabstürzen kann, so ist Racines eine Saite immer wieder die Liebe, sanfte und bittere Tränen sind ihm vertrauter als Lachen. Dafür hat er Vorzüge, die Shakespeares Kunst ewig fremd bleiben müssen: die bis ins einzelne sorgfältig berechnete Harmonie der Teile und ihr peinlich-genaues Ineinandergreifen[1]), die Geschlossenheit des künstlerischen Eindrucks vom ersten bis zum letzten Verse und die vollendete Eleganz der Sprache. Alles das sind echt klassizistische Vorzüge, würdig des Mannes, der bei der Arbeit die stolze Frage an sich zu richten pflegte: „Was würde Sophokles sagen, wenn er diese Tragödie aufführen sähe?" Unvolkstümlich ist freilich diese vornehme Kunst, und war auch das Schlagwort „l'art pour l'art" noch nicht erfunden, so kannte man doch bereits den Unterschied zwischen „doctes" und „ignorants" und fühlte sich erhaben über den „ungebildeten, dummen Mann aus dem Haufen".[2]) Aber ist nicht schließlich alle Bildung und alle für Gebildete berechnete Kunst unvolkstümlich? Lessing hat einst in bitterer Notwehr die Götzen des französischen Klassizismus, Corneille und Voltaire zerschlagen — um Racine hat er sich weniger gekümmert —, wir werden billiger urteilen dürfen als der Hamburger Dramaturg, und wenn auch die Verschiedenheit

1) Wie Racine den Bau seiner Dramen vorher berechnete, zeigt der Plan zum ersten Akt einer „Iphigénie en Tauride", die nicht zur Ausführung gekommen ist

2) Ce n'est pas pour toi que j'écris,
Indocte et stupide vulgaire:
J'écris pour les nobles esprits,
Je serais marri de te plaire
(Desmarets: „Les Visionnaires", 1640.)

der Sprachen und der Versmöglichkeiten eine wirkliche Übersetzung auszuschließen scheint, die ja allein eine weitere Aneignung verbürgen könnte, so wäre es doch unrecht zu leugnen, daß auch auf anderen Wegen, als unsere Kunst sie gegangen ist, Großes und Schönes gefunden werden kann. Ist denn wirklich der Weg, der zur „Andromaque", „Iphigénie" und „Phèdre" führt, so sehr verschieden von dem zur „Iphigenie auf Tauris", zum „Torquato Tasso" oder zur „Natürlichen Tochter"?

Ein paar Bemerkungen noch zu Racines religiösen Dramen. Sie sind merkwürdig verschieden von den Leidenschaftstragödien seiner Weltzeit. Schon die Heiligkeit des Stoffes hinderte den frommen Dichter, profaner Leidenschaft weiteren Raum zu gönnen. In der „Athalie" aber ist von Liebe überhaupt nicht mehr die Rede. Die streitenden Mächte sind Heidentum und Christentum (Judentum), Welt und Gottesreich, Baal und Adonaj. Die Grundfrage ist nicht, ob ein gehetztes Kind den Thron seiner Väter besteigen und dem wütenden Haß einer unnatürlichen Ahnfrau entgehen soll. Joas ist mehr als ein Fürstensproß: er ist der einzige Überlebende aus dem Königshause Judas, der einzige Träger der göttlichen Verheißung, daß aus Davids Stamm der Erlöser der gesamten Menschheit geboren werden soll. Wenn Athalie einer barbarischen List unterliegt, so siegt nicht ein verschlagener Priester über eine betrogene Tyrannin, sondern Jahwe selbst triumphiert über die eitle Menschengröße, die sich einbildet, den Willen des Allmächtigen hemmen zu können. So ist die „Athalie" mehr als eine bloße Tragödie, sie ist ein religiöses Weihespiel gleich der alten Tragödie, wie es die Prometheustrilogie des Aischylos gewesen sein mag, und wie trotz aller theoretischen Mißverständnisse auch die Form dem griechischen Drama am nächsten steht, so ist die „Athalie" — nicht Goethes Humanitätsdrama, nicht Schillers romantische Schicksalsdichtung, auch nicht Swinburnes allzu getreu kopierende „Atalanta" oder „Erechtheus" —, sondern die reinste und vollkommenste Neuschöpfung der antiken Tragödie, die Renaissancetragödie κατ' ἐξοχήν!

Molière.[1])

Auf anderen Wegen als die klassizistische Tragödie strebte die französische Komödie ihrer Vollendung zu. Corneilles „Menteur" blieb ein

1) Vgl. besonders H. Schneegans: Molière (1902), E. Rigal: Molière 2 Bde. (1908), G. Lafenestre: Molière (1909), Max J. Wolff: Molière, der Dichter und sein Werk (1910). — Molières sämtliche Werke in 6 Bänden, übers. von Wolf Grafen Baudissin, herausgeg. von Ph. A. Becker.

Jahrzehnt lang ohne wirkliche Nachfolge, italienische Schauspieler durchzogen wieder Frankreich, und die spanischen „Comedias" überschwemmten in leichten Umarbeitungen auch die französische Bühne. Nur Scarrons Burlesken ragen über das Mittelmaß dieser wenig selbständigen Literatur hinaus und halten die Verbindung mit der altnationalen Farce aufrecht. An Italiener, Spanier und die nationale Überlieferung zugleich knüpft dann der große Komiker an, den viele heute noch als den klassischen Lustspieldichter überhaupt betrachten: Molière.

Jean Baptiste Poquelin, der sich als Dichter Molière nannte, wurde am 15. Januar 1622 in Paris geboren. Sein Vater war Teppichwirker und königlicher Kammerdiener. Er trieb zunächst juristische Studien, fühlte sich früh zum Theater hingezogen und gründete schon 1643, vielleicht von Liebe zu der schönen Schauspielerin Madeleine Béjart mit verleitet, eine Theatergesellschaft („L'Illustre Théâtre"), die zuerst in der Hauptstadt spielte, dann aber vor dem drohenden Bankerott in die Provinz entwich. Erst 1658 kehrte Molière nach Paris zurück, spielte Corneilles „Nicomède" im Louvre vor dem Könige und bat am Schluß des ziemlich kalt aufgenommenen Stückes, „einen jener harmlosen Scherze spielen zu dürfen, mit denen er die einfachen Provinzialen bisweilen unterhalten hätte". Der Beifall, den der „Docteur amoureux" bei dem König und dem Hofe fand, gestaltete den Abend zu einem glänzenden Erfolg, der bis 1671 die enge Verbindung Molières mit dem königlichen Hofe zur Folge hatte. 1660 erhielt er die Bühne des Palais-Royal zugewiesen, seit 1666 durften seine Schauspieler sich „troupe du Roy" nennen. Der wachsende Erfolg seiner Lustspiele, deren Reihe die gegen die Auswüchse der literarischen Salons gerichteten „Lächerlichen Preziösen" („Les Précieuses ridicules") 1659 einleiteten, und das steigende Ansehen in literarischen Kreisen — Boileau wurde einer seiner besten Freunde — besserten auch die Vermögensverhältnisse des Schauspielerdichters. 1662, dem Jahr, in dem die „Frauenschule" („Ecole des Femmes"), die erste große Schöpfung der höheren französischen Komödie erschien, gründete er einen eigenen Hausstand und vermählte sich mit der fast zwanzig Jahre jüngeren Armande Béjart, der schönen Tochter (oder Schwester?) der schönen Madeleine. Die ungleiche Ehe mit der koketten Künstlerin brachte ihm das erhoffte Glück nicht. Gleichzeitig begann sich eine heftige Opposition gegen die treffende Satire seiner Lustspiele zu regen, und als er im „Tartuffe" mit der heuchlerischen auch die wahre Frömmigkeit

zu bedrohen schien, zögerte selbst der König, ihm die Spielerlaubnis zu erteilen. Molières Version des Don Juan-Stoffes („Le Festin de Pierre" 1665), die aus dem trotzigen spanischen Wüstling zugleich einen Heuchler und Atheisten machte, goß noch Öl in die Flammen frommen Zorns, mochte der Frevler am Schluß immerhin in höllische Gluten versinken. So zog er sich die Feindschaft weiter gutgläubiger Kreise zu, und priesterlicher Eifer bedrohte ihn schon mit Bann und Scheiterhaufen. Davor schützte ihn freilich die Gunst des Königs, und 1667 gestattete Ludwig sogar die Aufführung des „Tartuffe", vor dem entrüsteten Protest des Parlaments und des Erzbischofs von Paris mußte aber schließlich selbst der König zurückweichen. Die Bitterkeit, die den „Misanthrope" (1666) erfüllt, zeugt heute noch von dieser Zeit der Verfolgung und Verlästerung, die auch vor dem Privatleben des Verhaßten nicht Halt machte. Der göttliche Humor des Dichters besiegte auch diese schweren Anfechtungen, doch erlag seine Gesundheit mehr und mehr den Anstrengungen seines dreifachen Berufs. Mitten in der burlesken Doktorpromotion am Schluß des „Malade imaginaire" zwang ihn ein Blutsturz, die Vorstellung abzubrechen, am selben Abend noch starb er (17. Februar 1673). Der Haß der Geistlichkeit verfolgte ihn noch über den Tod hinaus, und nur mit Mühe gelang es seiner Witwe, ihm ein Grab in geweihter Erde zu sichern!

Die Renaissancekomödie hat sich leichter mit den einengenden Fesseln der klassizistischen Theorie abfinden können, als ihre tragische Schwester. Die paar Notizen in dem kanonischen Gesetzbuch pseudoklassischer Ästhetik[1]) reichten nicht aus, eine besondere ausführliche Theorie für das Lustspiel zu entwickeln Daher begnügte man sich in der Regel damit, wenigstens für die höhere Komödie die Beobachtung der Einheiten zu fordern. Nun macht dies Gesetz der Komödie an sich weniger Schwierigkeiten, und sie mochte es sogar befolgen, ohne allzuweit von der mittelalterlichen Posse abzurücken, zumal die klassischen Vorbilder selbst, Plautus wie Terenz, mit der Einheit des Orts ziemlich leichtherzig umspringen und die Szene im wesentlichen auch bei ihnen „auf dem Theater" ist. Wichtiger noch war, daß das Beispiel der römischen Komiker — Aristophanes hat trotz der Plutosbearbeitungen keinen nennenswerten Einfluß auf die Entwicklung des moder-

1) Entweder ist die betreffende Partie in der „Poetik" des Aristoteles verlorengegangen, oder die Komödie war von ihm an anderer Stelle behandelt.

nen Lustspiels ausgeübt — den Anschluß an das wirkliche Leben des Alltags vorschrieb, und daß der wichtigste Unterschied zwischen Tragödie und Komödie infolgedessen auch gar nicht in dem tragischen oder glücklichen Ausgang gesucht wurde[1]), sondern in dem sozialen und zeitlichen Milieu, in dem die Handlung spielt: der traditionelle Schauplatz der Tragödie bleibt das alte Griechenland oder Rom, und ihr Personal sind Heroen und Fürsten, die Komödie aber spielt im modernen Leben und hat mit „Königen und Potentaten" nichts zu tun, „weil solches den Regeln der Comedien schnurstracks zuwider laufft".[2]) Aus der alten Komödie übernimmt die moderne im wesentlichen nur eine Reihe dankbarer Motive, Kinderaussetzung, Wiedererkennung getrennter Gatten, Geschwister, Eltern und Kinder, Verwechselung von Doppelgängern, Entführung durch Seeräuber, Schiffbruch und wunderbare Rettung, sowie die ganze Fülle der schon von der attischen Komödie ausgebildeten typischen Charaktere, geizige Alte, leichtsinnige Söhne, listige Diener, geldgierige Dirnen, prahlerische Soldaten, gemeine Kuppler und Wucherer. Mit diesem Erbgut ließ sich schon wirtschaften, und je nach dem Grade der Rücksichtnahme auf den Geschmack der Massen und dem seiner künstlerischen Einsicht und Lebenserfahrung vermochte der einzelne Dichter aus dem gleichen Material eine tolle Karnevalsburleske in der Weise der „commedia dell' arte" zusammenzimmern oder mit der klassizistischen Tragödie in Strenge des Aufbaus und Eleganz der äußeren Form wetteifern und durch lebenswahre Charakterisierung und feine Abstimmung der komischen Wirkung ein Kunstwerk schaffen, das auch neben tragischer Erhabenheit bestehen durfte.

Molière, der als Darsteller pathetische Rollen bevorzugte und selbst daran dachte, Tragödien zu schreiben, strebte früh nach dem zweiten Ziel und litt schwer unter der gewöhnlichen Mißachtung, die in dem Komödienschreiber einen bloßen Spaßmacher erblickte. Die Werke, mit

1) Corneilles „Cinna" ist trotz des versöhnlichen Ausgangs eine „tragédie", wie Molières „Misanthrope" trotz Alcestes Verzweiflung eine „comédie" bleibt.

2) Vgl. Opitz: „buch von der deutschen Poeterey, cap. V: „Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemeße, ohne das sie selten leidet, das man geringen standes personen vnd schlechte sachen einführe: weil sie nur vor Königlichem willen ... handelt." — „Die Comedie besteht in schlechtem Wesen vnd Personen: redet von hochzeiten, gastgeboten, spielen, betrug vnd schalckheit der knechte, ruhmrätigen Landtsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des alters, kupplerey vnd solchen sachen, die täglich vnter gemeinen Leuten verlauffen."

denen sein Ruhm für uns am engsten verknüpft ist („Le Tartuffe", „Le Misanthrope", „L'Avare"), streifen daher auch hart an die Tragödie. Auf der anderen Seite bringen es die Bedürfnisse der Bühne, der Einfluß der Tradition und der immer wieder durchbrechende keltische Übermut mit sich, daß auch Posse und Burleske nicht zu kurz kommen („Le docteur amoureux", „Les Précieuses ridicules", „Le médecin malgré lui", „Le bourgeois-gentilhomme", „Le malade imaginaire"). Dem Reichtum der Gattungen — Posse, Hirtenspiel, Ballett, Zeitsatire und ernstes Lustspiel — entspricht die wechselnde Form: Prosa, „vers libres" und Alexandriner. Der Dichter handhabt mit gleicher Meisterschaft die Sprache des Hofes und der guten Gesellschaft, den wunderlichen Jargon der prezieusen Salons, den gelehrten Galimathias der hochweisen medizinischen Fakultät und den schlichten Dorfdialekt. Dazu kommt die überströmende Fülle prächtig lebenswahrer Gestalten aus Hauptstadt wie Provinz: modische „Marquis", prezieuse Dämchen samt ihren gelehrten und poetischen Freunden, reichgewordene Roturiers, deren höchste Wonne es ist, einen Herrn vom Hofe bei sich zu sehen, mag der elegante Graf den Plebejer auch nur als Geldlieferanten schätzen, oder die gar sich in verarmte adlige Familien einheiraten („Tu l'as voulu, George Dandin!"), scheinheilige Schurken, eingebildete Kranke und erbschleicherische Gattinnen, geiziges Alter und verliebte Jugend, tölpische Diener und schnippische Kammerzofen.

Seine Stoffe entlehnt Molière sorglos den verschiedensten Quellen: römischer[1]), italienischer[2]) und spanischer[3]) wie heimischer[4]) Komödie. Er kann dies um so eher tun, als das eigentlich Stoffliche, die Handlung, überhaupt ihn nur wenig interessiert. So gibt er sich gerade in seinen gerühmten Meisterwerken, in denen er die Torheiten seines Zeitalters geißelt, gar nicht die Mühe, eine komplizierte Intrige oder auch nur stärker spannende Handlung zu erfinden. In den „Précieuses ridicules" schicken zwei verschmähte Liebhaber ihre Lakaien, als Edel-

1) „L'École des Maris" = Terenz („Adelphoe"), „Amphitryon" = Plautus („Amphitruo") und „L'Avare" = Plautus („Aulularia").

2) „L'Étourdi" = Beltrame („Il Inavvertito"), „Le Dépit amoureux" = Secchi („L'Interesse" 1581).

3) „La Princesse d'Élide" = Moreto („Donna Diana"), „Le Festin de Pierre" = Tirso de Molina, („El burlador de Sevilla").

4) „Le Médecin malgré lui" = altfranz „Fabliau du Vilain Mire" („Schwank vom schlechten Arzt"). „Les Fourberies de Scapin" = Cyrano de Bergerac („Le Pédant joué").

leute verkleidet, zu zwei angehenden Prezieusen, und die Pseudokavaliere düpieren die Damen durch ihre Meisterschaft im prezieusen Jargon und angeblich höfische Lebensart, bis ihre Herren sie entlarven und mit Prügeln hinausjagen. — Im „Misanthrope" ereifert sich Alceste über die Verlogenheit der herrschenden Sitten, ist aber selbst in eine sehr mondaine Schöne verliebt. Trotzdem ihm die Augen geöffnet werden, will er ihr treu bleiben, wenn sie sich mit ihm in die Einsamkeit zurückziehen will. Als sich sich weigert, geht er allein. — In das Haus des begüterten Bürgers Orgon hat sich „Tartuffe" eingedrängt, der unter der Maske frommer Askese sehr weltliche Ziele verfolgt. Erst als Orgon selbst mit anhören muß, wie Tartuffe seiner Frau unsittliche Anträge macht, gehen ihm die Augen auf. Tartuffe tritt ihm freilich entgegen, da Orgon leichtsinnigerweise ihm eine rechtsgültige Schenkungsurkunde über sein Haus und Vermögen ausgestellt hat, und denunziert auch Orgon, weil er staatsgefährliche Papiere aufbewahrt. Schon scheint alles verloren, als ein königlicher Beamter als „deus ex machina" auftritt: vor dem Adlerauge des großen Königs hat der Trug nicht bestehen können, und Tartuffe selbst wird als Verleumder und Betrüger abgeführt. — Jourdain, der „Bourgeois-Gentilhomme", hat trotz seines Alters das Haus voll von Fechtlehrern, Musiklehrern, Tanzlehrern, Philosophen und Schneidern und ist hochentzückt, einem wirklichen Grafen mit Geld aushelfen und eine veritable Marquise im Hause bewirten zu dürfen. So will er nichts davon wissen, daß seine Tochter den gutbürgerlichen Cléante heiraten soll, doch dem angeblichen Sohne des Großtürken, der in Wirklichkeit kein anderer als der verkleidete Cléante ist, gibt der neugebackene „Mamamouchi" sie gern zur Frau. — Die „Femmes savantes" nehmen zum zweitenmal den Kampf gegen die Ausläufer des Preziösentums auf: Philaminte, ihre Tochter Armande und ihre Schwägerin Bélise machen dem gutmütigen Chrysale, seiner zweiten Tochter Henriette und der braven Magd Martine das Leben schwer. Die beiden Schöngeister Trissotin und Vadius, die Zierden von Philamintes Salon, geraten sich arg in die Haare. Trotzdem hält Philaminte an dem Plan fest, Henriette sehr gegen deren Willen mit Trissotin zu vermählen. Erst als sich Trissotins selbstsüchtiger Spekulationsgeist offenbart, läßt sich Philaminte überzeugen und willigt in das Verlöbnis Henriettes mit dem treuen Clitandre ein. — Argan hält sich für todkrank, während ihm in Wahrheit auch nicht das Geringste fehlt, und will, um den Arzt

stets zur Hand zu haben, seine Tochter Angélique mit dem albernen Thomas Diafoirus verheiraten oder sie ins Kloster stecken. Seine zweite Frau, die auf sein Erbe spekuliert, bestärkt ihn in seiner Narrheit. Erst als Argan sich tot stellt, gelingt es, ihren Eigennutz zu entlarven, während Angéliques kindliche Liebe sich glänzend offenbart. So gibt Argan schließlich die Erlaubnis, daß ihr geliebter Cléonte sie heiraten darf („Le Malade imaginaire").

Der Einfachheit der Handlung bei Molière entspricht die sorglose Art seiner Schlüsse (vgl. „Le Misanthrope" und „Le Bourgeois-Gentilhomme") und die übermütige Vernachlässigung jeder Wahrscheinlichkeit, die uns zu glauben zwingt, daß Lakaien den preziösen Stil ohne weiteres virtuos handhaben können, daß welterfahrene gerriebene Egoisten in doch recht plump ersonnene Fallen gehen, oder daß ein leidlich vernünftiger Mensch die groteske türkische Ballettposse im „Bourgeois-Gentilhomme" für ernst nehmen könnte. Dafür entschädigt in reichstem Maße die lachende Lebensfrische auch des tollsten Karnevalspuks und die in Wahrheit sehr ernste Kehrseite der Medaille. Der „Bürger-Edelmann" und der „Eingebildete Kranke" sind keineswegs Phantasietrottel, ebensowenig wie der „Geizhals", der das Glück einer ganzen Familie zu zerstören droht. So burlesk die Komik bisweilen auch wird, so hat ihr Charakter in Wirklichkeit etwas unverkennbar Pathologisches. Es ist bezeichnend, daß der Dichter gar nicht daran denkt, sie uns am Schluß als geheilt oder gebessert vorzustellen, wie es Plautus in der „Aulularia", der Quelle von Molières „Avare", tut. Dazu kommt die zwingende Lebenswahrheit der Charakterisierung. Genial ist die Mischung bigott-asketischer Heuchelei und frivoler Sinnlichkeit im „Tartuffe", sicher beobachtet, daß Tartuffe auch in der bedenklichsten Szene nicht aus dem religiösen Ton fällt, künstlerisch fein berechnet, daß zwar von Anfang an sich alles um Tartuffe dreht, er selbst aber erst in der zweiten Szene des dritten Aktes die Bühne betritt und seine frommen Worte gleich zu Beginn die mühsam zurückgedrängte Sexualität verraten. Packend wahr ist schließlich der plötzliche Übergang zu skrupellos-brutaler Frechheit, als Tartuffe sein Spiel verloren sieht und Orgon ihm die Tür weisen will. Wo, außer bei Shakespeare, findet man vor Molière eine solch unmittelbar aus dem Leben gegriffene, verblüffend echte, in ihrer Art selbst geniale Persönlichkeit? Ist das noch die französische Comédie, wie sie der junge Poquelin vorgefunden hatte, die von der alten Farce kaum einige formelle Regeln unterschieden?

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der Gestalt, in der Molière sein eigenes Fühlen am reinsten ausgesprochen zu haben scheint: beim „Misanthrope"! Freilich unterliegt Alceste. Der polternde Eigensinn, der jedem Grobheiten sagen will, der es verschmäht, auch nur eins der gangbaren Mittel zum Erfolg zu verwenden, muß wohl in dieser Welt unterliegen, und der Spott der klügeren Menge ist billig genug. Auch über Don Quixote lacht die adlige Sippschaft am Herzogshofe, und doch denkt er adliger als sie alle zusammen. So auch Alceste. Tragisch genug, daß er gerade an eine vergnügungssüchtige Kokette sein Herz verlieren muß — wie der Dichter selbst an seine junge Frau, und immer wieder sieht man den blassen schmalen Charakterkopf mit dem großen sinnlichen Mund und den melancholischen Augen, wie ihn Mignard gemalt hat, auf den Schultern Alcestes. Aber der „contemplateur" Boileaus war mehr als Alceste, er ist zu gleicher Zeit auch Philinte, er sieht auch die Schwächen der eigenen Position und hat die künstlerische Kraft, über seine eigenen Schmerzen zu lächeln. So bekommt sein Bild einen eigentümlichen Zug wehmütiger Größe, den der tapfere Tod noch unterstreicht. „Nichts fehlt seinem Ruhm, er fehlte dem unsern", schrieb die Akademie unter die Büste, die sie 1778 in ihrem Sitzungssaal aufstellen ließ. So dachte und denkt nicht bloß Frankreich, Molière ist auch bei uns heute noch lebendiger als irgendein deutscher Dramatiker bis auf Lessing, und selbst der große Zertrümmerer des französischen Klassizismus hat Molière in Frieden lassen müssen. Noch „Minna von Barnhelm" ist ihm zu Dank verpflichtet.

„Rien ne manque à sa gloire!"

Die wichtigsten Daten zur Geschichte des Dramas.

v. Chr. um 600 Arion
534 erstes Auftreten des Thespis
499 erstes Auftreten des Aischylos
472 Aischylos: Perser
468 erster Sieg des Sophokles
458 Aischylos: Orestie
455 erstes Auftreten des Euripides
442 Sophokles: Antigone
431 Euripides: Medeia
428 Euripides: Hippolytos
425 Sophokles: König Ödipus
423 Aristophanes: Wolken
414 Aristophanes: Vögel
388 Aristophanes: Plutos
342—291 Menander
um 240 Herondas
240 erste Komödie des Livius Andronicus
204 Naevius †
Plautus: Miles gloriosus

163 Terenz: Heautontimorumenos
um 150 L. Accius
4 bis 65 n. Chr. Seneca
n. Chr. um 400 Kâlidâsa
8. Jahrhundert Bhavabhûti
um 900 Tuotilos Tropen
10. Jahrhundert Rosvitha
1160 Tegernseer Antichrist
vor 1200 Representacio Ade
nach 1200 Osterspiel von Muri
1210 Jehan Bodel †
1262 Adam de la Hale
1275 the Harrowing of Hell
1314 Mussato: Ecerinis
1395 Estoire de Griseldis
1440 Siège d'Orléans
1465 Maistre Pathelin
1472 Angelo Poliziano: Orfeo
um 1500 Calisto y Melibea
1508 Ariost: Cassaria
1509 Ariost: Suppositi
1513 Bibbiena: Calandria
1514/19 Machiavelli: Mandragola
1515 Trissino: Sofonisba
Rucellai: Rosmonda
1535 Rebhun: Susanna
1539 Bale: Kynge John
1540 Lope de Rueda
1546 Aretino: Orazia
1547 Passionsspiel in Valenciennes
1544 Muret: Caesar
1552 Jodelle: Cléopâtre captive
1553 Ralph Roister Doister
1560 Ferreira: Iñes de Castro
1560 Grévin: Jules César
1561 Ferrex und Porrex
1562 Giraldi Cinthio: Arrenopia
1568 Garnier: Porcie
1572 Tasso: Aminta
1576 Hans Sachs †
1579 (und 1611) Lariveys comédies Cueva: El sacco de Roma
1581 Lyly: Alexander und Campaspe
1581/90 Guarini: il Pastor Fido
1584 Cervantes: Numancia
1582 Garnier: Bradamante
1587 Marlowe: Tamburlaine
1588 Marlowe: Faustus, the Jew of Malta
1592 Shakespeare: Romeo und Julia
1594 Heinrich Julius von Braunschweig
Rinuccini: Dafne
1595(—1095) Jakob Ayrer
1595 Shakespeare: Kaufmann von Venedig Sommernachtstraum
—1597 Shakespeare: Königsdramen
1601 Hardy: Théagène et Cariclée
1602 Shakespeare: Hamlet
1603 Shakespeare: Julius Caesar
Ben Jonson: Sejanus
1604 Shakespeare: Othello
Lope: König Wamba
1605 Shakespeare: König Lear
1606 Shakespeare: Macbeth

1610 Beaumont und Fletcher: the Maid's Tragedy
1611 Shakespeare: Der Sturm
1612 Webster: Vittoria Corombona
1613 Shakespeare: Heinrich VIII.
1613 Hooft: Geeraardt van Velzen
1617 Lope: Jüdin von Toledo
1617 Viau: Pyramus et Thisbé
1618 Racan: Bergeries
1620 Massinger: Jungfräuliche Märtyrerin
1625 Vondel: Palamedes
1626 Mairet: Sylvie
1629 Corneille: Mélite
1633 Calderón: Wundertätiger Magus
1634 Mairet: Sophonisbe
1635 Corneille: Médée
Calderón: Standhafter Prinz
Calderón: Leben ein Traum
1636 Tristan l'Hermite: Mariamne
Corneille: Cid
1637 Calderón: Arzt seiner Ehre
1638 Vondel: Gysbreght van Aemstel
1640 Corneille: Horace, Cinna
1641 Richelieu: Mirame
Vondel: Maria Stuart
Jan Vos: Aran en Titus
1643 Corneille: Le Menteur, Polyeucte
1649 Gryphius: Carolus Stuardus
1653 Molière: L'Étourdi
Calderón: Richter von Zalamea
1657 Gryphius: Peter Squenz
1659 Molière: Les Précieuses ridicules
1663 Racine: Thébaïde
1664(–1668) Molière: le Tartuffe
1666 Molière: Le Misanthrope
Gryphius: Geliebte Dornrose
1667 Racine: Andromaque
1668 Molière: L'Avare
1669 Racine: Britannicus
1670 Molière: Le Bourgeois-Gentilhomme
1671 Milton: Samson Agonistes
1672 Molière: Les Femmes savantes
1673 Molière: Le Malade Imaginaire
1677 Racine: Phèdre
1678 Thomas Corneille: Essex
1682 Weise: Masaniello
Otway: Gerettetes Venedig
1688 Racine: Esther
1690 Lee: Pariser Bluthochzeit
1691 Racine: Athalie
(1713 Addison: Cato)
(1732 Gottsched: Sterbender Cato).

Register.

a) Autoren.

Accius, L. 40
Achondzade 10
Adam de la Hale
Addison 83 [47
Agathon 34
Aischylos 14, 17, 18ff., 23, 24, 25, 40, 118
Alarcón 95, 109
Alfieri 44
Anaxagoras 30
Andronicus, L. Livius 39
Archilochos 14
Aretino 51, 52,
Arion 14 [105
Ariost 39, 41, 50
Aristophanes 3,3 34ff., 84, 11,0 120
Aristoteles 17, 30, 34, 44, 52, 79, 106, 111, 120
Augustinus 112
Aulnoy, Gräfin d' 93
Ayrer, Jakob 85

(Bacon 64)
Baïf, Antoine de 103
Bale, John 54
Bandello 94
Beaumont, Francis 81, 82
Beccari, Agostino 52 [103
Belleau, Remy
Beltrame 122
Ben Jonson 41, 62, 63, 65, 81f.
Bertate 95 [105
Bibbiena 51, 73,
Birch-Pfeiffer 11
Bjavabjuti 13
Boccaccio 47
Bodel, Jehan 47
Boileau 87, 101, 108, 109, 112, 113, 114, 119, 125
Brederoo 85 [51
Bruno, Giordano
Buchanan, Georg 102

Calderón 90, 92, 93, 95ff., 101
Camões 89
Castro, Guillen de 95, 107, 108
Cervantes 89, 90
Chapelain 106, 108
Chikamatsu 10
Conrad, Hermann 83
Corneille, Pierre 33, 44, 52, 95, 104, 106, 107ff. 115, 117, 118, 119, 121
Corneille, Thomas 111
Coster 85
Çudraka 13 [la 90
Cueva, Juan de
Cyrano de Bergerac 122

Da Ponte 95
Desmarets 117
Devrient, Eduard 46
Dionysios der Ältere 30 [52
Dolce, Lodovico
Dryden, John 83
Du Bellay 103

Encina, Juan del 89
Epicharmos 9
Erasmus von Rotterdam 33, 61
Eschenburg 80
Eupolis 35
Euripides 17, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 29ff., 35,36, 38, 44, 51, 86, 116

Ferreira, Antonio 89 [82
Fletcher, John 81,
Folz, Hans 48

Garnier, Robert 44, 103, 110
Gascoigne 61
Gerard, Roland 102
Giraldi (Cinthio) 44, 52
Goethe 11, 13, 29, 33, 35, 60, 79, 84, 118
Gongora, Luis de Argote y 97
Gottsched 88
Greene, Robert 58, 60, 61, 62, 64 [103
Grévin, Jacques
Gringore, Pierre 54
Grotius, Hugo 86
Groto, Luigi 52,52
Gryphius, Andreas 41, 69, 80, 87f.
Guarini 53, 105
Guevara 92, 96

Hall 54 [104
Hardy, Alexander
Hauptmann, Gerhart 80, 88
Hebbel 77
Heinrich Julius von Braunschweig 41, 85
Heinsius 106
Herondas 39
Hofmannsthal, Hugo von 83
Holberg 39, 41, 80, 88 [74
Holinsched 54, 65,
Hollmann, Christian 88 [79
Homer 14, 23, 77,
Hooft, Pieter 85
Horaz 44

Jodelle, Estienne 103, 110

Kālidāsa 13
Kleist, Heinrich v. 33, 41
Kratinos 35
Kyd, Thomas 60, 61, 67, 85

Lafontaine 112
Larivey, Pierre 104
Lee, Nathanael 83
Lessing 33, 39, 41, 60, 79, 111, 117 125
Livius, Titus 49
Lodge 60
Lohenstein, Daniel Caspar von 88
Loge 90ff., 96, 97, 100, 101

Lorenzino de' Medici 51 [80
Ludwig, Otto 79,
Lukian 84
Luscius Lanuvinus 43 [101
Luzán, Ignacio de
Lyly, John 61, 66, 67, 68

Machiavelli 41, **50**, 105
Macpherson 79
Mairet, Jean de 105
Malherbe 105
Margarethe von Navarra 102
Marino, Giambattista 105
Marlowe **58**ff., 64, 66, 67, 70, 85 [102
Marot, Clément
Massinger 82, 83
Menandros **38**f., 40, 43, 57
Meres, Francis 62, 67
Metastasio, Pietro
Milton 83 [53
Minturno 62
Miranda, Francisco de Sà de 89
Molière 39, 41, 51, 95, 109, 112, **118**ff.
Montaigne 102
Montalvan, Perez de 92
Montemayor 105
Moreto 92, 95, **100**, 101, 122
(Mozart 95)
Muret 102
Mussato 48

Naevius, Cn. 40
Naharro, Bartolomé de Torres
Nashe 59, 60 [89
Nietzsche 26
Norton, Thomas 57

Oliva, Perry, de 89
Opitz, Martin 85, 87, 103, 121
Otway 83
Ovid 62, 65

Pascal, Blaise 112
Peele 56, 60, 64
Pels, Andreas 87
Percy, William
Petrarca 47 [56
Philistion 39
Phrynichos 20
Pindar 18
Plautus 38, 39, **40**ff., 43, 48, 49, 50, 68, 120, 122, 124
Plotinos 34
Plutarch 65, 74
Poliziano, Angelo 50
Pomponius Laetus 49
Prodikos 30
Protagoras 30

Rabelais 102
Racan 105
Racine 33, 104, 109, **111**ff.
(Rambouillet, Catherine de 105
Rebhun, Paul 84
Renan 80
Richelieu **106**, 107, 108
Rinuccini, Ottovio **53**, 87
Rojas, Fernando de 89
Rojas, Francisco de 100
Ronsard 103
Rosenplüt, Hans 48
Roswitha 43
Rotrau 44, 112
Rucellai 52 [90
Rueda, Lope ed
Ruzante **51**, 90

Sachs, Hans 48, 84 [57
Sackville, Thomas
Scaliger 106
Scarron 119
Schiller 13, 24, 25, 33, 63, 84, 118
Schlegel, August Wilhelm v. 62, 80, 96 [nie 180
Schwenter, Da-
Scudéry, George de 107, 108
Sechy 122
Seneca 32, 33, **44**, 48, 51, 52, 62, 67, 80, 81, 86, 87, 90, 96, 107, 110
Shakespeare 25, 26, 32, 39, 41, 42, 44, 52, 54, 56, 60, **61**ff., 85, 117, 124
Simonides 18
(Sokrates 30, 35, 36)
Solis, Antonio 96
Sophokles 17, 19, 20, **23**ff., 31, 33, 44, 51, 86, 87, 117
Speroni 52
Surrey 57
Swinburne, Algernon 118

Tacitus 116
Tasso, Torquato **52**, 53, 91, 105
Terenz 39, 41, **42**ff., 48, 50, 62, 120, 122
Theokrit 39
Thespis 14
Tieck 62, 80, 82
Tirso de Molina 92, **95**, 96, 122
Tourneur, Cyril 77
Trissino **51**, 105
Tristan l'Hermite 107
Tsubouchis 11
Tuotilo von St. Gallen 45

Udall 57
Urfé, Honoré d' 105, 110

Varro 40
Verardus, Carolus 106
Vergil 62, 88
Viau, Théophile de 105
Vicente, Gil 89
Visakhadatta 13
Voltaire 79, 111, 117
Vondel 44, 83,
Vos, Jan 87 [**86**f.

Wagner, Richard
Webster 83 [5
Weise, Christian 88
Wieland 80
v. Wilamowitz-Moellendorff 26
Wilkins, George 77
Wolfram von Eschenbach 18

b) Dramen.

Abencerrage, der edle 94
Absaloms Locken 97
Acharner, die 36
Adam 48
Adam 47
Adelphoe 122
Agamemnon 21
Aias, der rasende 24, 25, 27, 28f.
Alceste 113
Alchemist, der 82
Alexander und Campaspe 61
Alexandre le Grand 112, 115
Alkestis 21, 30, 31
Alphonsus 58
Aminta 53, 86
Amphitruo 122
Amphitryon 122
Andacht zum Kreuz, die 98
Andromache 31, 32
Andromaque 112, **114**, 115, 118
Antichrist, Der Tegernseer 45
Antigone 25, **28**, 87
Antonius und Kleopatra 64, 74
Aran en Titus 87
Arcades, the 83
Arraignment of Paris, the 56
Arrenopia 52
Arzt seiner Ehre, Der 97, 99f.
Atalanta 118
Athalie 113, 114, **115**, 118
Aulularia 42, 122, 124
Außer meinem König keiner 100
Avare, l' 122, 124

Bacchides 42
Bajazet 111
Bakchen, Die 32, 33, 34
Baptistes 102
Bartholomew Fair 82
Batavische Gebroeders, de 86, 87
beiden Edelleute von Verona, Die 68
Belisar 94
Bergeries, les 105
Bernardo del Carpio 94
beste Richter ist der König, Der 93, 94
Blüte, Die 34
Bourgeois-gentilhomme, le 122, **123**, 124
Bradamante 103
Britannicus 114

Caesar 102
Çakuntala 11, 13
Calandria 51, 73
Caliban 80
Calisto and Meliboca 57
Calisto und Melibea 57, 89, 91
Cassaria 50
Catilina 81
Cato 83
Cato, Der sterbende 88
Charon (Lukian) 84
Christus, Der leidende 34
Cid, le 95, 107f., 109, 111
Cid, Jugendtaten des 95, 107
Cinna 109, 121
Cléopâtre captive 103, 110
Clitandre 107
Comus 83
Coriolanus 74, 75
Curculio 42
Cymbeline 63, 78
Cynthia's Revels 82

Dafne 53, 87
Dalida 32
Dame Kobold 93, 100
Dandin, George 122
Demetrius 94
Dépit amoureux, le 122
Dido 59
Docteur amoureux, le 119, 122
Don Giovanni 95
Don Juan 95, 122
Don Juan 95, 120, 122
Don Sanche 111
Donna Diana 95, 100f., 122
Dorotea 91
Dreikönigsspiel 89

Ecerinis 48
École des Femmes, l' 119
École des Maris, l' 122
Edward II. 60
Eifersucht, Das größte Scheusal 97
Eifersüchtig auf sich selber 95
eifersüchtige Gatte, Der 89
Einnahme von Milet, Die 20
Elektra 32
Ende gut, alles gut 68
Entdeckung von Amerika, Die 94
Epicoene 82
Epitrepontes 38
Erechtheus 118
Essex, le Comte d' 111
Esther 113
Esther, Die schöne 94
Étourdi, l' 95, 122
Eugène 103
Eumeniden, Die 21, **22**, 24
Eunuchus 43

Famous Victories of Henry the Fifth, the 66
Faust 11, 84
Faustus, Dr. 59f.

Femmes savantes les 123f.
Fourberies de Scapin, les 122
Friede, Der 34, 36
Frösche, Die 34
Fuimus Troes, the true Troians 58

Galanteries du duc d'Ossone, les 105
Geeraardt van Velzen 86
Gefangene von Algier, Der 90
geliebte Doverose, Die 88
George a Greene 61
Gerettetes Venedig 83
gestiefelte Kater, Der 82
Gorboduc 57, 58
Götz von Berlichingen 80
Griseldis, Estoire de 47
Gysbreght van Aemstel 86

Hamlet 27, 56, 58, 63, 74, **76**
Heinrich IV. 71, 72
Heinrich V. 54, 72
Heinrich VIII. 64, 71, 78
Hekabe 32, 33
Helena 31
Héraclius 111
Herakleiden, Die 32
Herakles, Der rasende 31, 32, 33
Hercules furens 44
Herzog von Mailand, Der 82, 83
Herzogin von Amalfi, Die 83
Hippolytus 32
Historia Betica 106
Horace 109
Horribilicribrifax 88
Hurnen Sewfrid 84
Hypsipyle 30

Inavvertito, il 122
Ines de Castro 89
Interesse, l' 122
Ion 38
Iphigénie 116, 118
Iphigenie in Aulis 31, 33
Iphigenie auf Tauris 22, 33, 118
Iphigenie bei den Taurern 33
Iphigénie en Tauride 117

Jakob IV. 58
Jakobs Arbeiten 94
Jeder in seiner Laune 63, 82
Jeder nicht in seiner Laune 82
Jephtes 102
Jeppe paa Bjerget 80
Johann, König 71
Jude von Malta, Der reiche 59f., 70
Jüdin von Toledo, Die 94
Jules César 103
Julius Caesar 74, 80
jungfräuliche Märtyrerin, Die 83

Kaufmann von Venedig, Der 63, 68, 69
Komödie der Irrungen, Die 42, 68, 73
Kyklop, Der 30
Kynge John 54

Lear, König 27, 74 75
Leben ein Traum, Das 98f.
Leeuwendalers, de 86
Loys, mistère de la vie monseigneur sainct 54
lustigen Weiber von Windsor, Die 72

Macbeth 74, 75
Mädchen von Simanca, Die 94
Malade imaginaire, le 120, 122, **123f.**
Mâlatîmâdhava 12, 13
Malavika und Agnimitra 13
Maler seiner Schande, Der 97
Mandragola 50
Maria Stuart 86
Mariamne 107
Maß für Maß 63, 73
Massacre of Paris 83
Medea 44
Médecin malgré lui, le 122
Médée 107
Medeia 31, 32
Mélite 107
Menaechmi 42, 51, 68, 73
Menteur, le 95, 109, 118
Miles gloriosus 41, 72
Minna von Barnhelm 125
Mirame 106
Misanthrope, le 120, 121, 122, 123, 124, 125
Mithridate 115
Mostellaria 42
Mudrarakshasa 12, 13

Natürliche Tochter, Die 118
New Custom 54
Nicolas Ju Saint 47
Nicomède 119
Numancia 89, 90

Octavia 44
Oidipus auf Kolonos 27f.
Oidipus, König 25, **26f.**, 29
Orazia 52
Orbecche 52
Orestes 17, 32
Orestie, Die 21, 25
Orfeo 50
Osterspiel von Muri, Das 89
Othello 74, **76f.**
Ottokars Glück und Ende, König 94

